Deutsche Tondichter

Von

E. Naumann

LIBRARY
Brigham Young University

Anita Risse. Christmas 1890.

ML
390
.N299

Deutsche Tondichter

von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart.

Von

Dr. Emil Naumann,
königl. Professor und Hofkirchen-Musikdirektor.

Fünfte (Volks-) Ausgabe.

Berlin,
Verlag von Robert Oppenheim.
1882.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Ihrer kaiserlich königlichen Hoheit

der Frau Kronprinzessin von Deutschland und Preußen

Viktoria.

Vorwort zur ersten Auflage.

Der Verfasser giebt die nachstehenden Vorträge unverändert in der Form, in der er sie gehalten. Er hätte denselben vielleicht durch eine strengere Abrundung und Begrenzung ihres Inhaltes, sowie durch eine sorgfältigere Durchbildung ihres Styles in einem höheren Grade Form und Ansehen eines Lehrbuches verleihen können, als hier geschehen, wenn ihn nicht die Furcht beschlichen, ihnen dadurch etwas von der Unmittelbarkeit der Wirkung zu rauben, die er so glücklich war, durch sie bei seinem Auditorium zu erzielen.

Die Tendenzen des Victoria-Lyceums, deren Geist und Richtung sich auch diese Vorlesungen anzuschließen bemüht waren, sind von nichts weiter entfernt, als einer Frauen-Emancipation Vorschub zu leisten, wie man sie in Frankreich und zum Theil auch in England und Nordamerika anstrebt. Daß die Absicht besteht, dem Victoria-Lyceum nach und nach die Bedeutung einer Frauenuniversität zu verleihen, widerspricht meiner Behauptung

in keiner Weise. Gerade der Wunsch, unseren jungen Damen die Möglichkeit zu gewähren, einer höheren allgemeinen wissenschaftlichen Bildung theilhaft zu werden, ohne sie darum zu zwingen, unsere deutschen Universitäten zu besuchen, führte, in der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches, zu der Gründung des Institutes, von dem hier die Rede ist. Nicht als ob man befürchtete, daß dem Besuche der Hörsäle unserer deutschen Universitäten durch gebildete Mädchen und Frauen irgendwelche Bedenken sittlicher Natur entgegenständen. Der durchschnittliche gesellschaftliche Bildungsgrad unserer akademischen Jugend ist ein so hoher und erfreulicher, daß man des taktvollsten Benehmens von ihrer Seite unter allen Umständen gewiß sein dürfte. Was demungeachtet zu dem Plane der Errichtung einer besonderen Frauenuniversität anregte, hat ganz andere Gründe. Einmal widerspricht es unseren deutschen Begriffen von dem, was Frauen ziemt, dieselben — wie es der Besuch unserer Universitäten mit sich bringen würde — in die unbeschränkteste Oeffentlichkeit hinaustreten zu lassen. Ferner aber — und dieser Grund erscheint noch viel entscheidender — würden gemischte Universitäten den entschiedenen Nachtheil haben, daß sie der streng wissenschaftlichen Bedeutung unserer deutschen Akademien, welche dieselben im Allgemeinen in so hervorragender und bedeutsamer Weise von den meisten Universitäten des Auslandes unterscheidet, Abbruch thun würden. Von unseren Frauen und Jungfrauen ist die consequente und gründliche Vorbildung nicht zu fordern,

die unserer studirenden männlichen Jugend durch die Gymnasien verliehen worden; von den Lehrern der Universitäten dagegen nicht zu verlangen, daß sie hierauf Rücksicht nehmen sollten. Und doch müßte dies geschehen, falls die akademischen Hörsäle den Frauen, und, mit ihnen, einer mehr populären, als streng-wissenschaftlichen Vortragsweise geöffnet würden.

Hiermit soll nicht gesagt sein, daß auf Frauenuniversitäten etwa im Oberflächlichen und Allgemeinen zu verharren sei. Es giebt gewisse Fächer, die dem Frauengemüth, bezüglich einer ernsten Antheilnahme an denselben, fast oder genau ebenso nahe stehen, wie den Männern, und an deren eingehender oder selbst wissenschaftlicher Ergründung sie darum das gleiche Interesse mit ihnen haben. Zu diesen gehören vor allen die schöne Literatur, die bildenden Künste und die Musik. Es wäre schlimm, wenn man eine ernste Beschäftigung mit Kunst und Poesie (sei es von der ästhetischen oder der theoretischen Seite) den Frauen, die die Pflegerinnen des Schönen in seiner reinsten und edelsten Gestalt im Leben sein sollen, übel nehmen, oder auch diese noch als „Emancipation" verdächtigen wollte. Das Schöne auf seinem höchsten Gipfel (daher ebensowohl die ernste, erhabene und strenge Schönheit, wie das Schöne in seiner keuschesten Anmuth und Grazie) ist die entweder sichtbare oder vernehmbare Offenbarung des Guten und Wahren, und zwar sehr oft der kürzeste Weg zu einer willigen Aufnahme der beiden letzteren in Geist und Seele. Auf

einen solchen Weg sind aber die Frauen, die weder mit uns Philosophie und Logik treiben, noch mit den Männern analysiren und seciren sollen, ganz besonders hingewiesen.

Dazu kommt nun noch, speciell für den Inhalt der hier gebotenen Vorträge, daß keine Kunst in unseren Tagen in so angelegentlicher Weise von den Frauen getrieben wird, wie die Musik, und daß leider hierbei der Oberflächlichkeit und Geistlosigkeit noch der weiteste Spielraum gelassen worden ist. Ein strengeres und ernsteres Betonen des Erhabenen und Ewigen in dieser Kunst, im Gegensatze zu dem Unwürdigen, Unbedeutenden oder mit seiner Zeit Vorüberrauschenden, erscheint somit ganz besonders empfohlen.

Da nun eine gleiche Unerfahrenheit und ein gleicher Mangel musikalischen Urtheils in den meisten Fällen auch bei unserer männlichen Jugend vorhanden ist, so sind diese Vorträge nichts weniger als nur für Frauen geschrieben, sondern ebensowohl für gebildete Jünglinge, Dilettanten und Musiker.

Ich würde diesen Vorlesungen, auch wenn ich sie vor Studirenden unserer deutschen Universitäten zu halten gehabt hätte, keinen anderen Inhalt gegeben haben, als den, welchen sie besitzen. Besonders wenn sie (wie auch am Victoria-Lyceum) hauptsächlich den Zweck gehabt hätten, als eine allgemeine Vorbereitung und Einleitung in ein strengeres Studium der Theorie, Formenlehre, Geschichte und Aesthetik der Tonkunst zu dienen.

Da die Leistungen unseres deutschen Volkes auf musikalischem Felde einzig in ihrer Art dastehen, und sich die Musik zugleich hierdurch als eines der wesentlichsten Gebiete seines Gemüthslebens darstellt — da ferner auch die deutsche Tondichtung gerade vorzugsweise das Feld darbot, auf dem das Wesentlichste dessen, was uns in der Gegenwart von der Musik zu erfahren und zu wissen Noth thut, gleichsam vereinigt ist, so durfte sich der Verfasser im Allgemeinen auf eine Besprechung des Wirkens der Meister vaterländischer Tonkunst beschränken. Wenn er, in Folge hiervon, seine Vorträge unter dem Namen: „deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart", zusammenfaßte und dabei — wie er gestehen will — auf die Bezeichnung „Tondichter" einen besonderen Nachdruck legte, so möge dies schon als ein Fingerzeig für seine besonderen Absichten gelten. Nicht nur das große Publikum, sondern auch der kleinere Kreis der wahrhaft Gebildeten, daher auch aller derer, die in der schönen Literatur und bildenden Kunst sich wohl unterrichtet zeigen, ist in der Musik, und zwar selbst bezüglich der primitivsten Unterscheidungen und Grundanschauungen innerhalb dieser Kunst, noch völlig zurück. Diese Arbeit sollte daher schon durch ihren Titel andeuten, auf welchen Standpunkt der Autor seine Leser führen möchte. Stellen doch bis zum heutigen Tage die meisten musikalischen Dilettanten, und selbst Musiker von Fach, den gewöhnlichen Handwerker der Kunst, dessen Beruf sich dadurch begrenzt, daß er seinen

Platz im Orchester oder als Lehrer eines Instrumentes ausfüllt, nicht weniger den Virtuosen, dem bloße Fingerfertigkeit zum verwerflichen Zwecke seines ganzen Musiktreibens wird, ferner den so unendlich höher stehenden wirklichen reproducirenden Musiker, dem vollendete Darstellung classischer Meisterwerke Endziel seines Strebens ist, sowie endlich den schaffenden Meister, der über und an der Spitze aller dieser Vorgänger steht, in eine Kategorie. Es ist dies ebenso, als wollte man den Dichter, oder den großen schaffenden Künstler in der Architectur, Sculptur und Malerei mit einem gewöhnlichen Vorleser eines Gedichtes, oder mit einem Planzeichner, Steinmetzen oder Photographen verwechseln. Im besten Falle können noch der geistvolle Copist eines Gemäldes, der vorzügliche Kupferstecher und Lithograph, der verständnißvolle Uebersetzer eines Dichterwerkes, sowie der begabte Schauspieler, sich dem schaffenden Künstler bis zu einem gewissen Punkte nähern; ähnlich, wie sich, in der Musik, der ausübende Tonkünstler und der Verfasser eines Klavierauszugs dem von ihnen dargestellten Componisten zu nähern vermögen. Im Ganzen aber sind in allen Künsten allein die schaffenden Meister diejenigen, von denen die ästhetischen und ethischen Wirkungen der Kunst auf ihre Nation ausgehen; sie allein haben eine fortzeugende Wirkung und Bedeutung für die Culturgeschichte und die höhere humanistische Bildung unseres Geschlechtes. Die übrigen Kunstangehörigen sind die entweder untergeordneten oder höher organisirten

Werkzeuge, deren sich der schöpferische Genius zur Mittheilung und Verbreitung der ihm gewordenen Offenbarungen bedient. Es ist selbstverständlich, daß ich hier nur von dem wirklichen Genie und Talent rede; denn ohne eines von beiden zu sein, ist der schaffende Künstler ebenfalls wieder ein Handwerker der Kunst, oder im günstigsten Falle ein glücklicher Nachahmer und Epigone. Ein solcher aber hat eine unendlich geringere Bedeutung, wie der große reproducirende Künstler.

Bei der nahen Verwandtschaft der Musik mit der Poesie schien es mir aus den angeführten Gründen geboten, unsere großen Componisten, um dieselben vom musikalischen Handwerker und dem ausübenden Musiker zu unterscheiden, mit demselben Namen zu kennzeichnen, den das producirende Genie und Talent in der Poesie besitzt: Mit dem Namen des Dichters. Die Bezeichnung unserer großen deutschen Meister in der Tonkunst, als „Tondichter", wird daher wohl keinen Widerspruch erregen; um so weniger, als sich der Autor bei derselben von einem Beethoven unterstützt findet, der, im vollen Bewußtsein seines in Tönen dichtenden Genius, das Wort hinwarf: „Ein Musiker ist auch ein Dichter". Daß Beethoven hier unter dem Musiker niemand anderes als den Componisten verstehen konnte, bedarf keiner Erinnerung.

Der Verfasser erklärt nochmals, daß seine Arbeit sich nur ihrer Form nach an die Frauen richtet, während sie sich mit ihrem Inhalte an jeden Gebildeten wendet.

Möge die Flüchtigkeit und gedrängte Kürze, mit welcher er in den nachfolgenden Vorträgen die Geistesschätze, die in unserer deutschen Tondichtung in so mancher Beziehung noch ungehoben ruhen, unserer gesammten Cultur zu vermitteln versucht, mit seinem Wunsche, hierbei das erste Mal soweit wie möglich allgemein verständlich zu bleiben, einigermaßen entschuldigt werden.

Loschwitz bei Dresden, d. 12. Juli 1871.

Emil Naumann.

Vorwort zur vierten Auflage.

Als dies Buch im Juli 1871 in erster Auflage erschien, hätte der Verfasser kaum zu hoffen gewagt, daß nach noch nicht acht Jahren schon eine vierte Auflage desselben nothwendig geworden sein würde. Durch einen solchen, den Autor überraschenden Erfolg ist es nunmehr dahin gekommen, daß die deutschen Tondichter beinahe die Verbreitung und Bedeutung eines Volksbuches im Vaterlande gewonnen haben. Um seiner Arbeit diesen Charakter zu erhalten, hat sich der Verfasser vorläufig noch nicht dazu entschließen können, irgend etwas daran zu ändern. Der Verleger ist bestrebt gewesen, die vorliegende Auflage in jeder Beziehung, daher selbst durch eine kleine Preisermäßigung, zu einer echten Volksausgabe zu machen. So möge denn dies Büchlein abermals hinausgehen in die Welt, und wie bisher, Alt und Jung predigen von der Herrlichkeit deutscher Tonkunst.

Emil Naumann.

Dresden, am 1. März 1879.

Inhaltsverzeichniß.

		Seite
1.	Einleitung	1
2.	Johann Sebastian Bach	33
3.	Georg Friedrich Händel	67
4.	Christoph Willibald Ritter von Gluck	99
5.	Joseph Haydn	128
6.	Wolfgang Amadeus Mozart	151
7.	Ludwig van Beethoven	181
8.	Franz Schubert	213
9.	Carl Maria von Weber	245
10.	Felix Mendelssohn und Robert Schumann	274
11.	Meyerbeer und Richard Wagner	304
12.	Die Gegenwart	346

Einleitung.

Meine Damen!

Es ist Ihnen allen bekannt, daß die Musik in unserer Zeit die am meisten verbreitete und populärste Kunst geworden ist. Die Culturgeschichte kennt keine frühere Epoche, in welcher die Musik in gleichem Umfange die Oeffentlichkeit beherrscht hätte, oder in einer ähnlich ausnahmslosen Weise in jedes Haus, in jede nur einigermaßen gebildete Familie eingedrungen wäre. Diese Verhältnisse gewinnen für die Frauenwelt in sofern noch ein erhöhtes Interesse, als es gerade vorzugsweise unsere jungen Damen sind, die im Hause, in der Familie und vielfach auch im Salon und im Concertsaal sich der Pflege der Tonkunst widmen. Es ist auf diese Weise fast dahin gekommen, daß wir die Bildung eines jungen Mädchens, wenn die Musik gänzlich davon ausgeschlossen blieb, nicht mehr für voll ansehen.

Es dürfte Sie, solchen Erscheinungen gegenüber, vielleicht überraschen, wenn ich zu behaupten wage, daß

die Tonkunst, trotz ihrer großen Verbreitung, kaum zu irgend einer andern Zeit so vielfach oberflächlich und verkehrt beurtheilt, oder, bezüglich der ihr gestellten Aufgabe, so gründlich mißverstanden worden ist, wie in unseren Tagen. Ja wir können noch hinzufügen, daß gerade in den Kreisen der sogenannten guten Gesellschaft niemals vielleicht die versittlichenden und herzensbildenden Wirkungen, welche der Musik inne wohnen, in so geringem Maaße zur Geltung gekommen sind, wie in der Gegenwart.

Dieser auffallende Widerspruch zwischen der Verbreitung einer Kunst und dem Mangel eines, damit Hand in Hand fortschreitenden Verständnisses derselben berechtigt uns zu fragen, in welchen Verhältnissen wir die Gründe hierfür zu suchen haben? Eine Antwort darauf ertheilt uns die Schwesterkunst der Musik, die ihr so nahe verwandte Poesie. Hätten wir nicht in Deutschland das Glück gehabt, daß dem Auftreten unserer größten Dichter Männer vorangingen, die einerseits der wälschen Kunst die Maske abrissen, hinter welcher sich die Phrase oder die Convenienz verbarg, während sie uns andererseits auf die Griechen und Shakespeare hinwiesen, so könnte man daran zweifeln, ob Goethe und Schiller so rasch und dauernd, wie dies geschehen, die Lieblingsdichter unserer Nation geworden wären. Wir dürfen jedoch sagen, daß auch ohne Lessing, Winckelmann und Herder die Wirkungen unserer großen Dichter auf unsere gesammte Weltanschauung nicht in gleicher Weise hätten getrübt werden können, wie dies den Heroen der Tonkunst gegenüber geschehen ist und noch geschieht.

Der Grund davon ist darin zu suchen, daß die Poesie, weil sie sich der an Begriffe gebundenen Sprache bedient, ebenso sehr auf unseren Verstand, wie auf unser Gemüth wirkt, und wir daher leicht das Unwahre, Uebertriebene oder Sinnlose von dem Echten und Gediegenen zu unterscheiden vermögen. Die Musik dagegen, die in Tönen zu uns redet, giebt uns kein außer ihr befindliches Kriterium an die Hand, durch das wir den Zusammenhang, Sinn und Werth ihrer Tonverbindungen zu beurtheilen vermöchten. Während uns die Laute der Sprache sofort auch innerlich berühren, wendet sich die Musik in einer zunächst nur äußerlich wirkenden Weise an uns, nämlich pure an unseren Gehörsinn als solchen und beeinflußt, durch die auf diesen ausgeübten sinnlichen Eindrücke, erst unser Gefühl. Vermag nun dieses letztere, leere Tonspielereien und gewisse auf einem bloßen Kitzel der Nerven beruhende Klangwirkungen, die durch ihren physikalischen Reiz einen ungebildeten Sinn gerade sehr zu bestechen geeignet sind, noch nicht von einer inhaltsreichen und gedankentiefen Musik zu unterscheiden, so ist der Verflachung und Verwirrung Thür und Thor geöffnet. Es kommt also darauf an, daß das musikalische Gefühl und Auffassungsvermögen in uns entwickelt werde, und daß die Bildung desselben bis zu einem Grade fortschreite, der Echtes von Unechtem mit sicherem und selbstständigem Urtheile unterscheiden lasse. Erst auf einem solchen Standpunkte des Verständnisses wird die Musik zu den tiefen Wirkungen auf Herz und Gemüth gelangen, die bei ihr unmittelbar und darum entscheidender erfolgen, wie in den

andern Künsten. Dann auch erst wird sich eine reine Empfindung in schöner Entrüstung gegen Productionen erheben, die, weil sie die Kunst der Töne dazu herabwürdigen unschönen, unreinen oder unlautern Empfindungen Ausdruck zu leihen, zu der Entsittlichung unseres Volkes beitragen. Daß ich hiermit nicht zu viel sage, mag Ihnen unter anderem die Verbreitung der ihrer Mehrzahl nach verpesteten Productionen eines Offenbach in Deutschland und jenes entweder verweichlichenden oder geisttödtenden Klingklangs beweisen, den man mit Recht mit dem Namen: „Salonmusik" bezeichnet hat. Und hier wartet gerade Ihrer, meine Damen, eine schöne und angemessene Aufgabe. Wenn der Dichter eine seiner edelsten weiblichen Gestalten von den Frauen sagen läßt:

„Denn ihnen ist am meisten dran gelegen,
Daß alles wohl sich zieme was geschieht",

so findet das weibliche Gemüth gerade in der Musik, die häufig von unwürdigen Jüngern dazu gemißbraucht wurde, dem Verworfensten Ausdruck zu leihen, Gelegenheit, die schöne Aufgabe zu lösen, dem Unziemlichen entgegenzutreten. Mögen Sie nun in diesem hohen Sinne als Lehrerinnen und Erzieherinnen, oder im Kreise des Hauses und der Familie für Pflege des Erhabenen und Schönen in der Musik und die Verbannung des Unedlen und Unwürdigen eintreten, in allen Fällen werden Sie Priesterinnen im Dienste der wahren Kunst sein.

Auf welche Weise ist nun aber auf einen Stand-

punkt für unser Urtheil in musikalischen Dingen zu gelangen, der Ihnen ein solch segensreiches Wirken zu ermöglichen vermag? — Nur eine eingehendere Bekanntschaft mit den großen Genien, die die Tonkunst hervorgebracht hat, an der Hand der Geschichte und der Erfahrung, kann Sie hierzu befähigen. Wir verdanken es einem selten günstigen Umstande, daß eine scheinbar so weit aussehende Aufgabe, namentlich in Deutschland, dadurch vereinfacht wird, daß unser Vaterland so ziemlich alle die Schöpfungen bei sich erblühen sah, von denen wir Notiz zu nehmen haben, um ein vollständiges Bild der hervorragendsten Leistungen der Tonkunst zu erhalten. Keine andere Nation in Europa darf sich rühmen, auf musikalischem Felde die Mutter einer so zahlreichen Reihe von Genien ersten Ranges zu sein. Um Ihnen hiervon eine zutreffende Vorstellung zu geben, erlaube ich mir Sie darauf aufmerksam zu machen, wie selten überhaupt das Genie auf dem Gipfel der ihm möglichen Größe in die Welt tritt. Werfen wir einen Blick in dieser Beziehung auf die Poesie. Da finden wir z. B., daß die Spanier sich nur zweier Vertreter des Genius, welches wir nicht mit dem Talent, und sei es noch so groß, zu verwechseln bitten, zu rühmen haben. Wir können als solche nur Cervantes und Calderon anführen, wobei es noch fraglich bleibt, ob Calderon wirklich mit Cervantes in gleich hoher Bedeutung anzuerkennen sei. Italien und England lassen uns, jedes für sein Theil, nur einen dichterischen Genius von ähnlichen, die Jahrhunderte überragenden Dimensionen gewahren, wie Cervantes. Den einen erkennen wir in Dante, den andern in

Shakespeare. Ob Frankreich eine, den Genannten vergleichbare dichterische Größe aufzuweisen hat, kann bestritten werden. Wollte man sie dennoch auffinden, so würden Molière und Rousseau die nächste Berechtigung dazu besitzen, als solche anerkannt zu werden. Auch wir Deutschen sehen uns in dieser Beziehung auf nur zwei Namen beschränkt; sie heißen Goethe und Schiller. Denn so viel Bedeutendes und Herrliches wir außer ihnen der dichterischen Kraft eines Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Bürger, Voß, Kleist, Uhland, Jean Paul, Rückert, Platen, Heine u.s.w. verdanken, so hält doch keiner von ihnen, ausschließlich als Dichter genommen, einen Vergleich mit einem der beiden genannten Heroen aus. In einigen Fällen liegt das eigentliche Verdienst jener Männer weit mehr im Felde der Kritik, als der poetischen Production. Aus diesem meinem Urtheile über so viele große Talente in der deutschen Poesie möge Ihnen der Abstand hervorgehen, durch den mir das Genie und das Talent getrennt erscheinen und Sie sich zugleich überzeugen, daß ich gegen die anderen, oben angeführten Nationen nicht ungerecht gewesen bin.

Stellen sie sich nun vor, um sich einen Begriff von der Bedeutung Deutschlands für die Tonkunst zu machen, daß das deutsche Volk Tondichter von dem künstlerischen Range eines Dante, Cervantes, Shakespeare und Goethe, deren wir im Laufe vieler Jahrhunderte in jedem Lande nur einem oder einem Paare begegneten, eine ganze Reihe zählt, und daß die Wirksamkeit derselben der kurze Zeitraum von 150 Jahren umschließt!

— Ich nenne Ihnen als solche: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, denen man in mancher Beziehung auch noch Franz Schubert anzuschließen berechtigt ist. Aber noch mehr! — Die Heroen, aus denen sich ein solches, unvergänglich am Horizonte deutscher Tonkunst leuchtendes Siebengestirn zusammensetzt, erschöpfen in ihren Werken auch so ziemlich alles, was gebildeten musikalischen Dilettanten und Freunden der Tonkunst von dieser kennen zu lernen nöthig ist. Auf der einen Seite haben nämlich jene großen deutschen Componisten alle Gattungen und Stylformen der Tonkunst, deren oft nur sehr schwache Anfänge uns von den Italienern überliefert wurden, zu ihrer vollen Blüthe entwickelt und für immer fest begründet, so daß uns in ihren Werken gewissermaßen die ganze geschichtliche Entwickelung der Tonkunst vorliegt. Auf der andern Seite dagegen besitzen wir in ihren Schöpfungen gerade diejenigen Blüthen des Geistes der Tonkunst, die nicht, wie so vieles früher Geleistete, nur den Werth vergilbter Erinnerungsblätter an frühere Zeiten behaupten, sondern in ewiger und unverwelklicher Schönheit unter uns duften und fortleben, so daß auch alle gegenwärtige und künftige künstlerische Entwicklung aus dem von ihnen ausgestreuten Samen wächst und erwachsen wird. Hiermit soll nicht gesagt sein, daß die große musikalische Vorzeit der Niederländer und Italiener, als deren glänzendste Vertreter sich Genien wie Palestrina, Orlandus Lassus, Giovanni Gabrieli, Lotti und Scarlatti darstellen, oder selbst unsere deutsche musikalische Vorzeit, welche Meister von der Bedeutung eines

Eccard, Heinrich Schütz, Hammerschmidt und Gallus aufweist, nicht auch Erhabenes und zum Theil unvergänglich Schönes hervorgebracht hätten. Das von ihnen Geleistete erfordert aber, um ganz verstanden und genossen zu werden, einerseits so manche besondere und künstlerische Vorbildung und Kenntniß der Zeit, der es seinen Ursprung verdankt, während es andrerseits wiederum so schwer zugänglich ist und sich auf einen so kleinen Kreis von Ausführenden und Hörenden beschränkt, daß wir ihm jene lebendige Fortwirkung in der Gegenwart und jene, keiner besonderen Voraussetzungen bedürfende, allgemein menschliche Bedeutung, welche den Kunstgebilden der Heroen deutscher Tonkunst seit Sebastian Bach inne wohnt, nicht beimessen können. Wenn die großen im 16. und 17. Jahrhundert auftretenden niederländischen, italienischen und deutschen Meister auch fernerhin für den, der sich näher mit ihnen befreundet und zu ihrem tieferen Verständnisse durchdringt, eine Quelle wahrer Erhebung und edelsten Genusses bleiben werden, so ist doch ihr Antlitz nicht in gleicher Weise, wie das eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven der Zukunft zugewandt. Sie bilden mehr, wie die Meister der vor Raphael und Dürer wirkenden älteren italienischen und deutschen Malerei, eine hinter uns liegende abgeschlossene Kunstepoche. Die deutschen Meister dagegen, die seit Bach aufgetreten sind, haben, eben wegen des rein menschlichen Inhaltes ihrer Schöpfungen, der sich immer wieder allen Völkern und Zeiten offenbaren wird, eine ähnliche universelle Bedeutung und daher auch Anspruch auf eine gleiche Fort-

dauer ihrer Wirkungen, wie die großen, nun schon seit Jahrtausenden die Welt mit ihrem Geist erfüllenden Poeten des klassischen Alterthumes: ein Homer, Aeschylos und Sophokles, oder wie die, heute noch ebenso lebendig wie vor drei Jahrhunderten wirkenden Dichter: Shakespeare und Cervantes.

In dem Umkreise der Schöpfungen der oben genannten Heroen deutscher Tonkunst ist nun auch alles das inbegriffen, was die Musik, über bloßes Erfreuen und Ergötzen hinaus, an versittlichenden und herzensreinigenden Wirkungen ihr Eigenthum nennt. Indem ich es nun versuche, Sie von einem solchen Standpunkte aus in die Wunderwelt der Schöpfungen unserer deutschen Tondichter einzuführen, glaube und hoffe ich mit dazu beizutragen, Ihnen einen Theil des besten Gewinnes, den die Tonkunst dem Menschen zu bringen vermag, zu überliefern. Sollte es mir gelingen, Ihnen auf diesem, so gut wie noch gar nicht betretenen Wege ein Bild der Persönlichkeit und des besonderen Werthes und der besonderen Stellung der, aus einer jeden solchen Persönlichkeit hervorgehenden Werke zu veranschaulichen, so würde ich hoffen dürfen, Ihnen ein nicht ganz werthloses Besitzthum für Ihre fernere Lebensbahn mitzugeben. Ein Besitzthum, das sich nicht wieder aufzehren und verflüchtigen, sondern als eine Quelle wachsender Erkenntniß und reinen Genusses Ihnen dauernd verbleiben würde.

Es ist seltsam, daß wir, selbst den größten Tondichtern gegenüber, uns bis in die Gegenwart hinein entweder auf ein bloßes Genießen, oder (besonders

wenn es sich um Instrumentalmusik handelt) auf ein thörichtes Hineindeuten und Orakeln über die uns, in vielen dieser Werke, wie wir meinen, zu dem Zwecke ihrer Lösung dargebotenen Tonräthsel beschränkt haben. Davon, daß die Tonkunst andere und höhere Aufgaben im Leben zu erfüllen habe, als uns nur zu ergötzen, oder uns einen Spielraum für in der Luft schwebende, subjective Urtheile und mehr oder minder enthusiastische Herzensergüsse zu gewähren, die, je nach unserer Bildungsstufe, unserer Anlage und der Entwicklung unseres Geschmackes, entweder ganz zufälliger Natur, oder bedeutungslos sind, haben die meisten Menschen keine Ahnung. Waren uns doch, in klassischer Zeit, die Griechen in dieser Beziehung schon weit voraus. Sehen wir uns z. B. die Weise an, in welcher Plato und Aristoteles bereits die sittliche Bedeutung der Tonkunst erkannt haben, und welche Stellung sie ihr bei der Erziehung einräumten, so werden wir inne, daß diesen Männern das Verhältniß, in welchem der größte Theil der Menge heutzutage der Tonkunst gegenüber verharrt, als ein halb barbarisches erscheinen würde. Ist es mir selbst doch geschehen, daß ich mit gebildeten, und in den Gebieten der schönen Literatur und Kunst einsichtsvollen Menschen längere Zeit in der stelbstverständlichen Voraussetzung verkehrte, daß sie auch auf musikalischem Gebiete denselben Standpunkt einnehmen müßten, bis sich denn gelegentlich herausstellte, daß ich es in Beziehung auf Geschmack, Urtheil, ja selbst nur in Bezug auf die allerersten Voraussetzungen eines solchen, mit halben oder völligen Barbaren zu thun hatte. Die

meisten Laien haben nicht einmal eine Vorstellung von dem Unterschiede, der zwischen dem schaffenden und dem ausübenden Künstler in der Musik, wie in allen Künsten, besteht; ja nicht einmal von der höheren Bedeutung, die der ausübende Künstler wiederum dem musikalischen Handwerker gegenüber besitzt. Daher begegnet es mir und so vielen meiner Fachgenossen so häufig, daß die erste Frage, die ein Dilettant, oder jemand aus der Gesellschaft an uns richtet, die ist: „Welches Instrument spielen Sie?" — Eines Tages führte mich der Zufall in einem Eisenbahncoupé mit einer mir unbekannten, älteren und eine virtuosenhafte Fertigkeit im Fragen entwickelnden Dame zusammen. Als sie herausgebracht, daß ich Künstler sei, äußerte sie mit herablassend freundlichem Tone, daß auch Künstlern im Hause ihres Vaters (der Geheimrath gewesen) der Zutritt gestattet worden sei. Als sie dann ferner den Tonkünstler erfragt hatte, erfuhr ich auch aus ihrem Munde die herkömmliche Frage: „Welches Instrument spielen Sie?" — Die Pauke, antwortete ich. Ich gestehe, es war sehr unhöflich, und Sie mögen mich daher mit Recht verurtheilen. Wenn Sie aber bedenken, daß sich in dieser Aeußerung nur der Unmuth über eine langjährige Erfahrung gipfelte, so werden Sie bei jener Verurtheilung vielleicht doch einige Milderungsgründe zulassen. Hier möge uns dieses, aus tausenden herausgerissene Beispiel nur beweisen, welche Begriffe die große Menge der Menschen vom Tondichter und seinen Leistungen hat. Wie derselben die Musik nur als ein Element oberflächlicher oder die Zeit ausfüllender gesellschaftlicher Unterhaltung

dient, so versteht sie unter dem Musiker nur den Musikanten.

Die Alten freilich ahnten bereits, daß auch der Tonkünstler, falls er auf der Höhe seiner Mission stehe, sei es dichtend oder ausübend, ein Priester des Schönen, Guten und Wahren sei; ein Verkündiger jenes Evangeliums der Liebe und der im Herzen wohnenden idealen Welt, die den Menschen seiner göttlichen Abstammung und Kindschaft vergewissert; ein Tröster des bekümmerten Gemüthes, ein Versöhner mit den Schmerzen und Räthseln unseres Erdendaseins und ein Besänftiger und Bezwinger wilder Leidenschaften und starrer Verschlossenheit. Aber nicht das allein. Auch zum todesverachtenden Heroismus, zur Hingabe unseres Selbstes für die Unsrigen und das Vaterland, vermag keine andere Kunst die Menschen so fortzureißen, als die Musik, wie dies die herrlichen Vaterlandslieder der meisten Völker, oder der heroische Geist, der in der Mehrzahl der Sinfonieen unseres Beethoven weht, beweisen. Es ist nicht ohne eine tief innere Beziehung, daß Theodor Körner, wie aus seinen Briefen hervorgeht, ehe er sich in den Kampf für die Freiheit seines Vaterlandes stürzte, Händel's, von großartigem Heroismus durchdrungenes Alexanderfest im Chore mitsang und nicht davon enden kann, wie sehr ihn diese Musik ergreife und mit sich fortreiße. In gleicher Weise kann man sagen, daß die kühne Heldenkraft, die sich uns in Beethoven's Sinfonien offenbart, dieselbe sei, die unsere deutsche Jugend in der Gegenwart unerhörte Schlachten schlagen ließ. Und wer wollte bestreiten, daß nicht auch die Beethoven'sche Muse,

der so viele dieser Tapferen im Frieden andächtig gelauscht, mit dazu beigetragen habe, ihnen die heiße Vaterlandsliebe, Todesverachtung und den edlen Unwillen gegen den Feind unserer nationalen Entwicklung einzuflößen, durch die es allein möglich ward, solche Wunder zu vollbringen! —

Die Möglichkeit solcher Einwirkungen der Musik, die wir nur erst mit halbem Zweifel hinnehmen, war den Alten selbstverständlich. Wie schön, wie tief empfunden ist in dieser Beziehung nicht die Sage von Orpheus, dessen Tönen die Kraft inne wohnte, selbst die wilden Thiere des Waldes zu zähmen, und bei dessen Leierspiel sich ungeformte Steinmassen zu Tempeln und Städten in schöner Gliederung zusammenfügten. Wem von Ihnen wäre nicht die rührende Mythe bekannt, die uns meldet, daß derselbe Sänger, durch seine hinschmelzenden Weisen, selbst den starren und wilden Trotz der Furien besiegte und die, ihm durch den Tod entrissene Gattin aus der Unterwelt wieder zum Tageslicht emporführte? Jene Mythe, der unser großer Meister Gluck einen unvergänglichen, künstlerischen Ausdruck in seiner Oper Orpheus geben sollte! Nicht weniger bekannt ist Ihnen die schöne Sage von Amphion, oder die, bereits zu den historischen Nachrichten gehörenden Berichte über Tyrtäos, dessen Schlachtlieder die Spartaner unüberwindlich machten. Und was sagen uns nun vollends Homer und die tragischen und lyrischen Dichter Griechenlands über die erschütternden Wirkungen der Musik! Es giebt nicht rührenderes, als die Erzählung, wie der, bei den Phäaken unerkannt weilende Odysseus

schluchzend sein Gesicht verhüllt, als der Sänger den Gesang von Troja und seinen dort gefallenen Waffengenossen anhebt. Ihr an die Seite zu stellen ist jene andere Erzählung, daß Penelope, als sie den Gesang des Femios von der traurigen Heimfahrt der Achaier von Troja oben in ihrem Söller vernimmt, weinend in den Saal der Freier hinabkommt, um den Sänger zu bitten, dieses Lied des Jammers ruhen zu lassen, das ihr Herz mit erneuten Qualen der Sehnsucht nach dem noch nicht heimgekehrten Gatten erfülle. Doch alle diese Dichtungen und Mythen sind nur Vorboten der ernsthaften Weise, mit welcher die Griechen die Musik, als eines der wichtigsten Elemente der Erziehung und Charakterbildung, in's Auge faßten. Was wir von der Lehre und der Schule des Pythagoras wissen, deutet darauf hin, daß die Musik einen Platz von eminenter Bedeutung in beiderlei Hinsicht eingenommen. Musikalisches Empfinden hatte so sehr die gesammte Weltanschauung des Pythagoras durchdrungen, daß er sich selbst die Bewegung der Himmelskörper nicht anders, als unter tönenden Schwingungen vollzogen denken konnte. Von ihm stammt daher auch der Begriff der „Sphären-Harmonie". In noch prägnanterer Weise lernen wir die Bedeutung, die die Alten der Tonkunst beimaßen, durch Aristoteles kennen. Es wird Sie überraschen, daß gerade das achte Buch seiner Politik, also ein Theil eines Werkes, das einen scheinbar von der Tonkunst so weit abliegenden Gegenstand behandelt, sich fast ausschließlich mit der Stellung der Musik im Staate beschäftigt. Es heißt darin im wesentlichen: Die Musik dient nicht dem Nutzen,

wie etwa Sprachkenntniß, Zeichnen oder Gymnastik, sondern sie ist zu einer edlen Ausfüllung der Muße bestimmt. Denn wenn irgend etwas die Muße eines freien Mannes auszufüllen würdig ist, so ist es die Musik. Man treibt nun aber die Musik nicht nur um der Erholung allein, sie dient einem noch weit edleren Zwecke, nämlich dem, auf die Sittlichkeit und die Seele zu wirken. Deßhalb sind üppige Tonarten zu verbannen, andere dagegen, wie die dorische und phrygische, welche uns in eine ernst gefaßte oder begeisterte Stimmung versetzen, vorzuziehen. Beim Jugendunterrichte aber ist hauptsächlich die dorische Tonart empfehlenswerth, weil aus ihr ethische Melodien und Harmonien hervorgehen, und weil sie am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Würde besitzt. Doch mag man daneben auch noch diese und jene andere Tonart in den Jugendunterricht aufnehmen, z. B. die lydische, welche den Sinn für das Anständige und zugleich Bildung verleiht. — Was Aristoteles über das Virtuosenthum und seine Ausartung sagt, ist so schlagend, daß man glauben könnte, die Auswüchse des Virtuosenthums der Gegenwart würden damit gegeißelt. Er sagt vom Virtuosen, unter welchem er den Musiker versteht, dessen letzter Zweck nicht wahrhafte Kunstwirkungen, sondern die Schaustellung einer blos mechanischen, oder die Sinne kitzelnden Technik ist, folgendes: „Ein solcher Künstler treibt seine Kunst nicht um seiner sittlichen Vervollkommnung willen, sondern sein Zweck ist das grobsinnliche Vergnügen seiner jedesmaligen Zuhörer. Wir erklären deshalb eine derartige Kunstausübung für unter der Würde freier Männer und

erachten eine solche Beschäftigung für die eines Miethlings. Auch lehrt die Erfahrung, daß alle Virtuosen etwas handwerksmäßiges annehmen; schon darum, weil der Zweck, den sie sich zum Ziele setzen, ein untergeordneter ist. In ihrem dienstwilligen Verhalten zum Publikum begegnet es ihnen dann ganz gewöhnlich, daß die rohen und ungebildeten Zuhörer die Musik nach ihrem Geschmack verlangen, und die nach ihren Launen sich eifrig richtenden Virtuosen hierdurch sowohl geistig corrumpirt, als auch, in Folge der zu machenden Anstrengungen, körperlich zu Grunde gerichtet werden."

Müssen wir Neueren uns nicht schämen, daß schon vor 2000 Jahren ein edler, hochbegabter Mann in dieser Weise seine Stimme gegen die Entwürdigung der Tonkunst durch bloße Fingerfertigkeit und eine inhaltslose, oder niederen Leidenschaften dienende Tonspielerei erhob? — Haben wir nicht zu erröthen, daß wir demungeachtet in der Gegenwart nicht nur keinen Schritt weiter gekommen sind, sondern bekennen müssen — besonders wenn wir des Ernstes gedenken, mit dem die Alten die Musik beim Jugendunterrichte anwandten — daß wir von der Höhe der damaligen Anschauung dieser Kunst noch weit entfernt sind? — Dies ist um so befremdender, als die Summe aller Forschungen es gewiß macht, daß die Musik bei den Griechen weder die Selbständigkeit, noch die hohe Entwicklung als Kunst besaß, die sie in unseren Tagen erreicht hat. Sie tritt uns in jenem Zeitalter mehr als eine Dienerin der Poesie und im engen Anschluß an diese, wie als eine auf eigenen Füßen wan-

delnde Kunst entgegen. Wo sie sich von dieser Verbindung löst, begegnen wir eben meist nur jenem Virtuosenthum, gegen das Aristoteles eifert. Auch das ist gewiß, daß die griechische Tonkunst eine in unserem modernen Sinne verstandene Vielstimmigkeit noch nicht entwickelt hatte, und daß Melodie, Rhythmik und in sich abgeschlossene begleitende Accorde das Uebergewicht über eine, sich in Stimmen verzweigende Harmonie hatten. Eine solche letztere ist es nun aber gerade, die unsere heutige Musik auf den hohen Standpunkt gehoben hat, den sie gegenwärtig einnimmt. Da nun aber demungeachtet das musikalische Urtheil der Menge — nicht nur der Ungebildeten, sondern auch der Gebildeten — zu kaum einer anderen Zeit ein so verwirrtes, unsicheres und von zufälligen Einflüssen abhängendes geworden ist, wie in unseren Tagen, so werden wir inne, daß die musikalische Production, welcher wir bereits die sublimsten Schöpfungen verdanken, dem musikalischen Verständnisse auf weite Strecken vorausgeeilt ist. Es ist daher hohe Zeit, mit demselben hinter den unsterblichen Werken unserer deutschen Tondichter, wenn diese zu ihrer ganzen und in vielfacher Beziehung noch ausstehenden Wirkung auf unsere Nation gelangen sollen, nicht länger zurückzubleiben.

Wir werden, diesem Zwecke entsprechend, mit der Darstellung des Geistesbildes desjenigen unserer großen deutschen Tondichter beginnen, der der ihm vorausgegangenen geschichtlichen Entwicklung der Musik am nächsten steht und diese gewissermaßen zu ihrem letzten Abschluß bringt. Dieser Meister ist Johann Sebastian

Bach. Ihm wird mein nächster Vortrag gelten. Um diesen aber vorzubereiten, haben wir noch mit einigen Worten der Tonschulen und Meister zu gedenken, deren Arbeiten den Schöpfungen Bach's gewissermaßen zum Unterbau dienen.

Das, was ich Ihnen über die Stellung der Tonkunst im klassischen Alterthume mittheilte, beweist zwar schon eine ahnungsvolle Erkenntniß der eigentlichen Bedeutung derselben, ohne daß jedoch die Musik in diesem Zeitalter an das Ziel gelangt wäre, das sie erreichen mußte, um eine den andern Künsten völlig ebenbürtige Kunst zu werden. Die Kennzeichen des Geistes der antiken Kunst sind Klarheit, Einfachheit, feste, bestimmte Umrisse und plastische Gegenständlichkeit. Es ist, als wenn etwas von der Reinheit des griechischen Himmels und der dadurch bewirkten, einfach und stark contrastirenden Vertheilung von Licht und Schatten, oder von der schönen und deutlichen Profilirung der griechischen Felseninseln, Küsten und Gebirge in Charakter und Ausdruck der klassischen Kunst übergegangen wäre. Alle diese Elemente scheinen nun aber einer Entfaltung des innersten Wesens der Tonkunst, die es nicht mit dem Darstellbaren und dem Auszusprechenden, sondern mit einer Gefühlswelt und dem Unaussprechlichen zu thun hat, nicht gerade günstig. Besonders nicht der musikalischen Harmonie und ihrer Ausbildung; denn gerade in dieser und in ihren Uebergängen lebt und webt etwas Ahnungsvolles, Verschleiertes, Dämmerndes und Mysteriöses, das in der Weltanschauung der Griechen nur geringe Nahrung finden konnte.

Einen um so günstigeren Boden mußte die Musik für ihre Entfaltung finden, als die Gemüther der Menschen mit dem Eintritte des Christenthums in verheißungsvoller Weise auf eine bessere Welt im Jenseits, auf eine Auferstehung, Leben und Wiedersehen nach dem Tode und auf eine Welt der Wunder, Visionen und Verklärungen hingewiesen wurden. Noch innerlicher erregend auf die Musik, als solche Vorstellungen, wirkte der, mit dem Christenthum in die Welt tretende Gedanke einer, vom Menschen an bis zum Vogel und der Lilie auf dem Felde, alles erfüllenden, erhaltenden und in ihre Hut nehmenden göttlichen Liebe. Den Alten war entweder die Natur ganz gleichgültig, wie denn ja auch in ihrer Kunst Naturschilderungen eine nur untergeordnete Rolle spielen, oder sie vermenschlichten sich dieselbe, dichteten dem Baume die Dryade, dem Quelle die Nymphe ein. Auch hier also das plastische Bedürfniß der Verdeutlichung und einer klaren, bestimmten Gestaltung. Das Christenthum dagegen vergöttlicht die Natur, d. h. setzt in ihr nur fort, was im Menschen begonnen wurde und trägt somit in alles Geschaffene das dem Göttlichen überhaupt innewohnende Unerforschliche, Geheimnißvolle und Wunderbare über. Nun ist der Wald keine bloße Ansammlung von Bäumen mehr, sein Rauschen tönt dem Menschen wie Chöre unsichtbarer Geisterstimmen, wie die zu ihm redende Stimme Gottes. Die Blume blüht nun nicht mehr allein, um gepflückt zu werden und zu schmücken, sie hat ihr eigenes, mit der Allliebe geheimnißvoll verbundenes Dasein und Leben. Mit Kindesaugen blickt sie den Menschen an und weckt in

seinem Herzen unnennbare, ahnungsvolle Empfindungen, für die die Sprache keine Worte mehr hat, und welche auszusprechen es daher noch einer anderen Kunst, wie der Poesie, bedurfte. Der Gesang der Vögel ist kein inhaltsloses Zwitschern mehr, auch die Lerche schmettert einen Lobpsalm und fährt zum Himmel auf, sie erscheint dem Menschen als ein Symbol seiner Hoffnungen. So wird alles zum Wunder. Am tiefsten aber verinnerlichen sich die Beziehungen der Menschen selber zu einander. War das Weib im Alterthume entweder die Sclavin des Mannes, oder der Gegenstand seiner nur egoistischen Wünsche, so hatte die neue Weltanschauung auch die Beziehungen des Mannes zu seiner Lebensgefährtin verinnerlicht und mit dem Zauber des Wunderbaren umwoben. Auch das Weib war dem Manne ein süßes Räthsel geworden, ein Beweis mehr für das unmittelbar in die Welt getretene Göttliche. Ein Weib hatte den Sohn Gottes geboren. Das ganze Geschlecht war hierdurch in eine höhere Sphäre erhoben worden und erschien in einem engelhaften und verklärten Lichte. Wie stark eine solche Weltanschauung auf die Poesie wirkte, beweisen die Marienlieder, die für sich allein eine ganze Literatur bilden und — mit einer Uebertragung in das Weltliche — die Lieder der Minnesinger, besonders solcher von dem Geiste eines Wolfram von Eschinbach und Walther von der Vogelweide. Ein fast noch günstigeres Ausdrucksgebiet, wie die lyrische Poesie, mußte die Musik auf einem solchen Felde finden. Und dies wird uns erst ganz deutlich, wenn wir bemerken, daß nicht nur die obenerwähnten Marien- und Minne-

lieder, sondern alle kirchlichen und weltlichen Lieder überhaupt, besonders aber die christliche Hymnologie, im voraus auf eine Mitwirkung der Musik in ihnen, und auf eine Belebung und Erweiterung ihres Inhaltes durch dieselbe, angelegt und gedichtet sind. Im Alterthume war es, wie wir wissen, gerade umgekehrt. Die Musik ordnete sich dort der Poesie und ihren Rhythmen dienend unter. Im Mittelalter dagegen erscheint der kirchliche Hymnus oder das Lied nur wie der Körper, der seine Beseelung und seinen Ausdruck erst durch die Musik erwartet, erscheint das lyrische Gedicht nur wie das Gerüst, dazu bestimmt, daß die Musik es mit ihren Blüthen überdecke und in freier, arabeskenhafter Entfaltung umschlinge und schmücke. Nicht nur die Volksmusik, selbst die Kunstmusik beschreitet sogleich diesen Weg. Schon die ältesten, musikalischen Recitationen, Responsorien, oder die sogenannten Antiphonien und Sequenzen, durch die die neue Kirche ihren Gottesdienst belebte und verherrlichte, zeigen, falls es sich um Verse handelt, eine Loslösung der musikalischen Melodie von der Rhythmik derselben; wo es sich dagegen um Prosa handelt, eine völlige Emancipation von deren Silbenfalle. Sehr häufig wird dem einzelnen Wort z. B. dem Halleluja oder dem Amen, eine breit entwickelte musikalische Phrase oder Melodie untergelegt. Das Wort beherrscht also hier nicht mehr den Ton, sondern der Ton schaltet frei mit dem Wort.

Sehr charakteristisch für das neue Weltzeitalter ist es auch, daß es gewissermaßen mit Musik eingeleitet und eröffnet wird. Der in der Höhe erschallende Ge-

sang der Engel verkündet den auf dem Felde lagernden Hirten, die Geburt des göttlichen Kindes. Unter dem Hosianna des Volkes zieht Christus in Jerusalem ein. Selbst der Kreuzestod ist von Detonationen, die an das Gebiet des Schalles und Tones grenzen, von Sturm, Donner, Erdbeben und dem Zerreißen des Vorhanges im Tempel zu Jerusalem begleitet. Als nun das Christenthum historisch geworden und als neue Religion in die Welt tritt, bahnt ihm ebenfalls wiederum Musik die Wege. Ich selber sah in den Katakomben von Rom die in den Felsen gehöhlten, unterirdischen Räume, in denen die vor Nero sich verbergenden Christen ihre ersten Lieder angestimmt haben sollen. Dort zeigte man mir auch das Grab der heiligen Cäcilia, der bekannten Patronin der Musik, welche damals den Märtyrertod starb. Selbst aus römischen Quellen erfahren wir, daß die, im Circus den wilden Bestien vorgeworfenen, oder auf Scheiterhaufen verbrannten Christen, im Momente der äußersten Todesnähe, begeistert zu singen begannen. Der heilige Augustinus erzählt uns, daß es die von ihm im Mailänder Dom gehörten rührenden Gesänge gewesen seien, die ihn zum Christenthum bekehrt hätten. Origines endlich, um's Jahr 200 n. Chr., sagt geradezu, daß er geistlichen Gesang, und Musik für das einzige und sicherste Mittel erkläre, die Heiden dem Christenthume zuzuführen.

Im mittelalterlichen Kirchengesange, der uns hier zunächst interessiren muß, weil er weit mehr noch, als das Volkslied, die künstlerische Seite der Musik zur Entwicklung brachte, können wir drei Perioden unter-

scheiden. Die erste derselben umfaßt die Zeit des Ambrosianischen Kirchengesanges und begreift die Jahre 386 bis 590 n. Chr. Die zweite Periode können wir als die Zeit des Gregorianischen Kirchengesanges bezeichnen. Sie reicht vom Jahre 590 bis 814. Die dritte Periode endlich können wir die Zeit der Entwicklung des mehrstimmigen oder polyphonen Gesanges nennen. Sie reicht von 814 bis 1517, d. h. vom Tode Karls des Großen bis zur Reformation. Aber auch hier schließt dieselbe nicht eigentlich ab, sondern sie erweitert sich nur noch um ein neues Feld durch die sich neben ihr entwickelnde protestantische Kirchenmusik. Wir können diese dritte Periode daher auch, wenn wir wollen, bis auf Sebastian Bach, in welchem sie ihren höchsten denkbaren Abschluß findet, ausdehnen.

Auf dem Ambrosianischen Gesange ruht fast ein ebenso tiefes Dunkel, wie auf dem Psalmengesang der alten Hebräer oder auf der Musik der Griechen. Doch ist jedenfalls so viel gewiß, daß er der altgriechischen Weise, den Ton der Rhythmik des Textes anzuschließen, am nächsten gestanden hat. Der Ambrosianische Gesang dürfte eine Art musikalischer Recitation auf einem und demselben Tone gewesen sein, welche sich erst auf den Endsilben des Textes zu einer kleinen melodischen Schlußformel erhob. Wahrscheinlich haben diese Schlußformeln im Laufe der Zeit ein, für den kirchlichen Geist jener Tage zu weltliches Ansehen bekommen, oder sich zu sehr über den ganzen musikalischen Theil des Gottesdienstes (Liturgie genannt) verbreitet, als Papst Gregor der Große (der von 590 bis 604 regierte) eine Umgestaltung des

Kirchengesanges beschloß. Hieraus ging der nach ihm genannte Gregorianische Gesang hervor. In seinen Melodien zeigt sich der Ton bereits weit unabhängiger von dem Metrum der Sprache, als im Ambrosianischen Gesange. Die Gregorianischen Melodien wurden ebenfalls noch (wie die Ambrosianischen) homophon, d. h. einstimmig gesungen und bewegen sich in Tönen von unterschiedsloser Zeitdauer; etwa wie der protestantische Choral, ehe er in unser modernes Taktsystem gebracht wurde. Töne von gleicher Länge aber lockern schon in bedeutsamer Weise das Band, das die Musik an den Silbenfall der Worte band, und so begründete der Gregorianische Gesang die Unabhängigkeit der Melodie von der Sprache; d. h. er legte den ersten Grund zu der Freiheit der Musik, als einer selbständigen Kunst. Hiermit soll nicht gesagt sein, daß diese Form der Melodie allen Zusammenhang oder alle Beziehung zwischen Wort und Ton überhaupt aufgehoben habe. Es blieben immer noch genug Mittel übrig, durch Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche, oder durch im Großen und Ganzen erfolgende Absätze und Abschnitte der Melodie, die innere Verbundenheit derselben mit dem von ihr belebten Texte hervortreten zu lassen. Ja man kann sagen, daß dies von nun an in einer weit musikalischeren und innerlicheren Weise geschehen sei, als durch bloße Wiedergabe der langen und kurzen Silben auf einem und demselben Tone. Nach den wenigen echten Proben, die uns von dem Gregorianischen Gesange noch vorliegen, muß derselbe von feierlicher und erhabener Wirkung gewesen sein. Man nannte ihn auch, wegen der gleichen Länge

der Töne seiner Melodien, cantus planus, d. h. ebener oder gleicher Gesang.

Es ist unbekannt, zu welcher Zeit man zuerst auf den Gedanken gekommen ist, den Gregorianischen Gesang nicht mehr nur einstimmig, sondern mehrstimmig oder vielstimmig (polyphon im Gegensatz zu homophon) zu behandeln. Gelegenheit hierzu bot der Gregorianische Gesang, durch die gleichen Längen seiner Töne, wie kein anderer. Wenn zwei oder mehrere Personen verschiedene, aber übereinstimmende Melodien singen wollen, so muß zwischen ihnen ein musikalischer Factor vorhanden sein, der sie wieder zusammenbindet. Dieser gemeinsam verbindende Factor im Gregorianischen Gesange war eben die gleiche Zeitdauer seiner Töne. —

Alles läßt uns vermuthen, daß die musikalische Vielstimmigkeit von den Niederlanden ausgegangen ist, und zwar in derem weitesten Sinne verstanden, nämlich von Holland, Belgien, Französisch-Flandern, Artois, der Picardie und dem untern Theile der Rheinlande. Es ist nicht Zufall, daß diese Gegenden fast dieselben sind, in denen sich die christliche Baukunst am frühesten, unabhängig von griechischen und römischen Ueberlieferungen, entwickelte. Besonders war es die Gothik oder der gothische Styl, der am frühesten an den Ufern der Seine, Somme, Schelde, sowie etwas später auch an denen des Rheines erblühte. Die Gothik aber hat mit der polyphonen oder mehrstimmigen Musik die Vielheit ihrer Gliederung gemein. Löst sich in der Polyphonie das musikalische Material in lauter Stimmen auf, so verwandelt sich in der Gothik das Material der Baukunst

in lauter architektonische Glieder. Die Erscheinungen der Kunst sind aber immer der Spiegel des Lebens. Außer in Italien finden wir nirgends eine so frühe, selbständige Entwicklung eines unabhängigen Bürgerthumes, wie in den französischen und deutschen Niederlanden. Der Kastengeist des Mittelalters zeigt sich hier zuerst zu schöner Freiheit entwickelt. Auch die Innungen, Gewerke und Genossenschaften der großen niederländischen Städte stellen sich uns als lauter selbständige und ihr eigenes Leben besitzende Glieder innerhalb der bürgerlichen Bevölkerung dar, und doch machte erst ihr harmonisches Zusammenwirken, ihr gegenseitiges Stützen und Tragen das mächtige und reiche Ganze aus, das uns in jedem der einzelnen Städtewesen jener Zeiten und Länder entgegentritt. Diese, zur mächtigen Einheit zusammengeschlossene Vielheit, deren Glieder nicht nur dienende, sondern zugleich ihr eigenes individuelles Leben besitzende Factoren im großen Ganzen sind, ist es nun eben, die sich zuerst in der gothischen Architektur und später im polyphonen Kirchengesange spiegelt. Der mittelalterliche Staat war aber, seiner Idee nach, ein Gottesstaat. Auf dem Unterbau der Stände, vom Bauer und Bürger hinauf bis zum Edelmann und Fürsten, thronte als letzte Spitze der Stellvertreter Gottes; einer reineren Empfindung, die sich besonders bei den Germanen zeigt, aber Gottes Sohn Christus. Dieser reineren und demokratischeren Anschauung begegnen wir nun auch in den Niederlanden. Wenn auch halb unbewußt, bemerken wir hier schon das Streben nach einem freieren Einzelverhältniß, sei es der Corporationen, sei es der

Individuen, zu der großen Gottesidee der Zeit. Die Kirche, zwar hoch respektirt, galt doch dem innersten Gemüthe nicht mehr in gleicher Weise als die ausschließliche Vermittlerin zwischen Gott und der Menschheit, wie in den romanischen Ländern. Daher die Kühnheit der Gothik und ihr freies Aufstreben zum Himmel, daher die spätere Kühnheit des polyphonen Kirchengesanges und die Unabhängigkeit seiner Stimmen.

Doch finden wir einen solchen Ausdruck erst als den letzten Gipfel seiner Entwicklung. Vorläufig haben wir mit seinen Anfängen zu thun. —

Eine der frühesten Nachrichten über Versuche im mehrstimmigen Singen verweist uns auf den flandrischen Mönch Hucbald (840 bis 930). Nächst ihm ist der Benedictiner Guido von Arezzo zu nennen, (1023 bis 1036) der auch die Notenschrift bedeutend verbesserte. Einen ungeheueren Fortschritt machte Franco von Köln, dem 12. und 13. Jahrhundert angehörend, der die Mensuralmusik wahrhaft begründete, d. h. die mehrstimmige Musik völlig von der gleichen Zeitdauer des Gregorianischen Gesanges befreite und in den einzelnen Stimmen Melodien von dem verschiedensten Notenwerthe möglich machte. Es würde zu weit führen, wollte ich Sie mit noch mehr Namen aus jener frühesten Epoche der Musikgeschichte behelligen. Wichtig dagegen für den späteren Verlauf unserer Betrachtungen ist es, daß vom 14. Jahrhundert an die Musik und ihre Fortbildung gewissermaßen die Domäne der Niederländer wurde. Als die eigentlichen Begründer der niederländischen Tonschule sind Duffay, Ockenheim, Josquin de Près und

Willaert zu nennen. Diese Schule erreicht ihren höchsten Gipfel in ihrem letzten großen Meister: Roland de Latre, auch Orlandus Lassus genannt (1520 bis 1594). Durch fast drei Jahrhunderte bleiben also die Niederländer die Herrscher in der Musik. Ihr Ruhm erfüllte in Folge dessen die Welt, und man begehrte in allen Ländern niederländische Tonsetzer und Sänger. Auf diese Weise wurden sie die Stifter aller übrigen europäischen Tonschulen. Die venezianische, die römische und die neapolitanische, nicht weniger die französischen und deutschen Tonschulen sind direct von Niederländern, die sich in den betreffenden Städten und Ländern niederließen, gegründet worden. Der schon genannte Willaert ward der Begründer der venezianischen Tonschule. Die Niederländer Arcadelt und Goudimel dagegen die Begründer der römischen Schule, und der Schüler des letzteren war kein geringerer, als der große Römer Palestrina. Tinctor, geboren 1435 zu Brügge in Flandern, stiftete die neapolitanische Schule. Goudimel wirkte auch, wie früher bereits Josquin de Près und Ockenheim gethan, auf Frankreich. Auf Deutschland wirkten die Niederländer anfänglich mehr indirect, indem der Venezianer Giovanni Gabrieli Freund und Lehrer der beiden deutschen Meister Haßler und Heinrich Schütz ward. Eine directe Einwirkung auf Deutschland erfolgte erst durch den oben bereits genannten, gewaltigsten aller niederländischen Tonkünstler, den Meister Orlandus Lassus. Zu Bergen im Hennegau geboren, ging derselbe anfänglich nach Neapel, ward dann Capellmeister in Rom, ließ sich hierauf in Antwerpen nieder und ward im Jahre

1557 durch Herzog Albrecht V. nach München berufen, woselbst er auch bis an seinen Tod lebte und wirkte. Sein talentvollster Schüler war unser deutscher Landsmann Eccard, ein Thüringer, und da dieser und Schütz zu den bedeutendsten Meistern des evangelischen Kirchengesanges gehören, so läßt sich eine direkte Fortwirkung von Lassus und Gabrieli bis auf Sebastian Bach nachweisen. Mit diesem letzteren erreicht die gesammte christliche Tonkunst in ähnlicher Steigerung ihren Gipfel, wie der gothische Styl in der Architektur mit dem Kölner Dom.

Dieser wiederholte Hinweis von der Musik auf die Baukunst mag Ihnen ein Beweis dafür sein, daß dem bekannten Worte: Architektur sei gefrorene Musik, eine tiefe Wahrheit inne wohnt. Die Verwandtschaft beider Künste läßt sich sogar durch alle Wandlungen ihrer Style hindurch verfolgen. Erinnert uns die sanft nach der Höhe zu sich rundende Melodie der Stimmen Palestrina's, die ebenso allmählich hinaufsteigt, wie hinabsinkt, an jenen ältesten Rundbogenstyl in der christlichen Architektur, wie ihn die Basiliken Roms und Italiens darstellen, so zeigt sich gerade schon in Orlandus Lassus, der durch seine Berufung nach München der Verpflanzer niederländischer Kunst nach Deutschland werden sollte, jener zusammengefaßtere Ernst und jene tiefe Bewegung, wie wir sie auch in den Formen derjenigen Gattung des romanischen Baustyles gewahren, dessen Vaterland Deutschland ist. In den Mustern desselben, den Domen zu Speier, Worms und Mainz, ist an die Stelle des einfachen italienischen Langhauses, mit seinen

weiten Hallen und hellem Lichte, ein verengtes, weniger lichtes und mehr in die Höhe gedrängtes Kirchenschiff getreten, das auch durch die, dasselbe zusammenfassenden und flankirenden Thürme in mehr ausgesprochener Weise auf ein Emporstreben aus irdischer Nacht zu himmlischen Regionen hindeutet. Der sogenannte Uebergangsstyl, sowie endlich der gothische Styl geben diesem Streben der Seele einen immer erhöhteren und gewaltigeren Ausdruck. Die priesterliche Geschlossenheit und der im Dogma erfolgte Abschluß des kirchlichen Bewußtseins, welches dem Gläubigen die Seligkeit als eine Gewißheit verspricht und überliefert und seinen Ausdruck in der in sich befriedigten Ruhe und Heiterkeit der römischen Basilika fand, ist mit den Baustylen des Nordens gebrochen. Sehen wir die romanischen und gothischen Dome der Niederlande, Deutschlands und des nordöstlichen Frankreichs an, so überkommt uns das Gefühl, als ob der Geist ihrer Erbauer in jedem einzelnen dieser Bauwerke sein, trotz aller kirchlichen Ueberlieferung freies und selbständiges Kämpfen und Ringen aus irdischen Banden nach himmlischer Freiheit habe documentiren wollen. Es findet somit gleichsam bereits eine individuelle Anschauung göttlicher Dinge ihren Ausdruck in der Kunst. Und hierin liegt schon ein evangelisch-protestantischer Zug.

Man glaube doch nicht, daß ein so ungeheueres Ereigniß, wie die Reformation, plötzlich und unvorbereitet in die Welt habe treten können. Wie in den Gebieten von Religion und Wissenschaft, bereitet sie sich auch im Felde der Kunst vor. Und wie die germanischen Völker

für die Reformation am empfänglichsten sein sollten, so zeigten sich auch gerade in ihrer Kunst die bedeutendsten Vorboten einer solchen Geistesumwälzung. Dies gilt sowohl von der germanischen Baukunst, wie von dem, in den Niederlanden sich vorbereitenden strengen Kirchenstyl der Musik Italiens und Deutschlands.

So kann es uns denn nicht mehr Wunder nehmen, daß wir in dem großen Meister Johann Sebastian Bach, der die letzte Gipfelung des gesammten polyphonen Kirchenstyles darstellt, zugleich den gewaltigsten Vertreter der Kunst des Protestantismus begrüßen. Aber nicht das allein. Auch Bach steht als ein glänzender Beweis für unsere frühere Behauptung da, daß die Musik ihre Selbständigkeit erst durch das Christenthum erlangt habe. Denn ist es in dieser Beziehung nicht charakteristisch, daß die Reihe jener unsterblichen Heroen der Tonkunst, mit denen unser deutsches Vaterland die Welt vom Ende des 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein beschenkte, gerade durch den größten Kirchencomponisten aller Zeiten eröffnet werden sollte? Die Bedeutung dieses Umstandes erhöht sich noch, wenn wir bemerken, daß Bach zugleich den größten Einfluß auf mehrere seiner ihm ebenbürtigen Nachfolger ausgeübt hat und so in mancher Hinsicht auch als Vater der modernen Tonkunst angesehen werden kann. Als ein solcher, unter anderem, zeigt er sich auch besonders durch die Erhebung der Instrumente des Orchesters zu von einander unabhängigen Stimmen, d. h. zu selbständigen Organen künstlerischen Ausdruckes. So steht er uns denn zugleich als der erste unter jenen unvergleichlichen

Meistern da, die, unter beständiger Fortwirkung des einen auf den andern, die Musik zu dem gemacht haben, was sie heute ist.

Eine eingehendere Darstellung der Persönlichkeit und schöpferischen Thätigkeit dieses gewaltigen Mannes wird die Aufgabe meines nächsten Vortrages sein.

Johann Sebastian Bach.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung in der Kunstgeschichte, daß eine große Anzahl der hervorragendsten Künstler Familien entstammen, in denen ihre Kunst, seit Generationen, wie eine Profession oder ein Handwerk geübt wurde. Aus solchen Traditionen und aus jener, durch handwerksmäßige Uebung des Kunstberufes gleichsam zur andern Natur gewordenen Beschäftigung mit demselben erblüht dann der sein Geschlecht verewigende Meister, wie die Blume auf der, bis zu ihr hin nur Blätter aufweisenden Pflanze. Einer anderen, mit dieser verwandten Erscheinung begegnen wir in dem Umstande, daß es in solchen, aus dem schlichten künstlerischen Handwerke herkommenden Künstlerfamilien häufig nicht bei nur einem großen Meister bleibt, sondern sich eine Reihe derselben entweder folgt, oder in derselben Generation neben einander entwickelt.

Beide Erscheinungen bemerken wir auch in der Familie Johann Sebastian Bach's. Von Veit Bach, den wir in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Thüringen finden, bis auf unseren, erst in der fünften

Generation ihm folgenden großen Johann Sebastian Bach, gest. 1750 — also durch zwei Jahrhunderte — trieben alle Bach's die Musik entweder aus Liebhaberei, oder waren Musiker von Profession. Schon unter diesen Vorgängern finden wir einen sich hoch über das Handwerk erhebenden Tondichter und Künstler. Es ist dies Johann Sebastian's Onkel Johann Christoph Bach, der Componist herrlicher Motetten und anderer Kirchenmusik. Ihm wagt man die, heute noch alle Herzen mit Schauern der Andacht erfüllende doppelchörige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn", zuzuschreiben, während sie andern noch für ein Werk Johann Sebastian's gilt. Demungeachtet verhält sich Christoph immer nur zu seinem Neffen, wie eine verheißungsvolle Ankündigung, zu einer alle Erwartungen übertreffenden Erfüllung. —

Die andere Seite jener oben berührten kunstgeschichtlichen Erscheinung: daß wir, neben, oder unmittelbar nach einem unsterblichen Meister der Kunst, anderen bedeutenden Meistern seines Namens begegnen, verwirklicht sich bei Johann Sebastian Bach in seinen Söhnen. Wir begegnen darunter bedeutenden Talenten, von denen zwei bis heute lebendig fortwirkende Meister geblieben sind. Sie heißen: Wilhelm Friedemann (1710—84), Karl Philipp Emanuel (1714—88), Johann Christoph Friederich (der Bückeburger Bach genannt, 1732 bis 95) und Johann Christian (auch der englische Bach genannt, 1735—82). Wir sehen somit durch sechs Generationen die Bach's in der Tonkunst blühen, ein Fall, der, selbst unter den ihm verwandten, ein seltener zu nennen ist.

Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir in den bil-

denden Künsten. Wir finden hier z. B. die drei Geschwister van Eyk, die drei Caracci, den älteren und jüngeren Holbein, die verschiedenen Breughel's, sowie neuerdings die Familien Schadow und Begas, in denen Väter und Söhne Bildhauer oder Maler waren und sind. Auch in der Musik beschränkt sich eine solche Erscheinung nicht etwa allein auf die Bach'sche Familie. Zahlreiche Seitenstücke liefern uns die italienischen Tonkünstler des 16. und 17. Jahrhunderts, bei denen sich eine anhaltende Productivität und Meisterschaft häufig durch zwei oder drei Generationen fortsetzt. Die beiden größten Meister der venezianischen Tonschule z. B. sind die Gabrieli's, von denen der eine, Andrea, der Onkel, der andere, Giovanni, der Neffe ist. In ähnlicher Weise leuchten Alessandro und Domenico Scarlatti (Vater und Sohn) unter den Meistern der neapolitanischen Schule hervor. Auch der große Niederländer Orlandus Lassus hatte drei Söhne, die sich rühmlich, als Componisten und Musiker, bekannt gemacht haben. Unter den vaterländischen Heroen der Tonkunst, mit denen ich Sie näher bekannt zu machen bestrebt sein werde, waren, außer Bach, auch Mozart und Beethoven Söhne von Musikern.

Jedenfalls erfahren wir durch das Hervortreten solcher Verhältnisse in den verschiedensten Künsten, daß wir es dabei mit einem Entwicklungsgesetz der künstlerischen Individualität überhaupt zu thun haben. Die Künste zeigen sich somit auch nach dieser Seite hin, als ein und dieselbe, gleichartige Geistessphäre. Natürlich giebt es auch Ausnahmen von einer solchen Regel; dann sehen

wir aber meistens, an die Stelle der Vorfahren des betreffenden Meisters, eine ganze, ihm gleichgeartete, oder ihn vorbereitende Schule treten. Daß beide Erscheinungen in der neueren Zeit seltener geworden sind, beruht einerseits in der Leichtigkeit, mit der sich der Einzelne das, früher nur in der Kunstschule zu holende Bildungsmaterial auf eigene Hand zu beschaffen vermag; andererseits aber in dem der Gegenwart eigenthümlichen Streben, nach der Entwicklung der, sich aus sich selbst und aus den durch die Culturgeschichte gegebenen Vorbedingungen nach freier Wahl gestaltenden Persönlichkeit. Dies näher zu begründen, würde hier zu weit führen; kehren wir daher zu dem Meister zurück, der der Gegenstand unserer heutigen Betrachtung sein wird.

Der Stammvater des ganzen Geschlechtes Bach war der ehrliche deutsche Müller und Bäckermeister Veit Bach, der, als Protestant, bald nach 1550, bei Ausbruch der Religionsunruhen in Oesterreich, von dem an der deutschen Grenze gelegenen Preßburg nach Thüringen übersiedelte. Dem musikalischen Bedürfnisse des alten Veit ward aber nicht allein durch das Klappern seiner Mühle genug gethan. Er spielte die Laute, und eine Bach'sche Familienchronik erzählt, daß er sich, während das Mehl gemahlen wurde, mit seinem Instrumente ergötzt habe. Treuherzig wird hinzugefügt, es müsse doch hübsch geklungen und er dabei gelernt haben, sich den Takt wohl einzuprägen. — Zwar beginnt auch Veit's ältester Sohn, Hans Bach, als Bäckermeister, endigt aber 1626 als wohllöblicher Stadtgeiger in Wechmar, mithin schon als Musiker. Von nun an verbreitet sich

die sehr zahlreich sich verzweigende Bach'sche Familie bald über eine große Anzahl der Organisten- und Cantorstellen Thüringens und der angrenzenden Gebiete. Wir finden Bach's als Organisten und Cantoren an den Kirchen von Erfurt, Schweinfurt, Arnstadt, Ohrdruff, Eisenach u. s. w. Da sie eine große Anhänglichkeit untereinander hatten, setzten sie bestimmte Familientage unter sich fest, ganz so, wie dies zum Theil heute noch in adligen Geschlechtern geschieht. Zu diesen hatten sich alle Bach's von nah und fern einzufinden. Eine solche Zusammenkunft ward, dem schlicht-frommen Geist der damaligen Zeit entsprechend, durch einen Choralgesang aller Anwesenden eröffnet. Der geistlichen Stimmung folgte aber bald ein ebenso kräftiges Behagen am Leben. Die Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten producirten sich nämlich vor einander nach Lust auf Orgel, Clavicymbel, Laute oder anderen Instrumenten. Dann ging man gemeinschaftlich spazieren und zu Tische, wobei die damals beliebten Volkslieder gesungen wurden. Und damit deutscher kräftiger Spaß auch nicht fehle, improvisirte man, wenn die Gemüthlichkeit den höchsten Grad erreicht hatte, eine Art von Katzenmusik. Jeder fing nämlich an, entweder zu singen, oder zu spielen, was ihm gerade einfiel, ohne sich um den musicirenden Nebenmann zu kümmern. Sie nannten dies ihr Quodlibet und schütteten sich nicht nur selbst recht herzlich dabei vor Lachen aus, sondern erregten auch eine unbegrenzte Heiterkeit bei ihren naiven Zuhörern.

Aus einer so ganz volksthümlichen, derb deutschen und streng protestantischen Familie, die, ungeachtet des Mangels einer sogenannten feineren Bildung, im Evan-

gelium ihren, gegen romanistische Einflüsse zu wahrenden köstlichsten Herzensschatz festhielt, ging unser Johann Sebastian hervor. Die Geschichte seines Geschlechtes und seiner Herkunft steht in einem fast prophetischen Zusammenhange mit der Bedeutung und Stellung, die er sich in der Kunst erringen sollte. Sein Urahne wandert, der freien Ausübung seines evangelischen Glaubens halber vom üppigen Donaustrande in die rauhen thüringer Berge; seine späteren Vorgänger sind treue Pfleger der evangelischen Kirchenmusik und mir bemerken unter ihnen bereits auch ein hervorragendes productives Talent; er selber endlich wird in Eisenach, von dessen Wartburg herab Luther Deutschland mit der Bibel beschenkte und vor dessen Thüren der Reformator, als Knabe, geistliche Lieder gesungen, geboren. Es erscheint somit nur als eine Fortsetzung seiner Vorgeschichte, daß Bach einer der glänzendsten Vertreter des Protestantismus in der Kunst ward. Eigentlich ist nur Albrecht Dürer in gleicher Bedeutung außer ihm zu nennen. Gleichsam, als solle diese seine Mission noch durch ein besonderes Ereigniß in seinem Künstlerleben gekennzeichnet werden, fällt auch die zweihundertjährige Feier der Reformation in die Zeit seines Wirkens, und er verherrlicht dieselbe durch die Composition seiner gewaltigen Cantate über Martin Luther's: „Ein' feste Burg ist unser Gott". —

Bach ist jedoch einem unbefangenen Blick und Urtheil mehr noch, als nur die Spitze der protestantischen Kirchenmusik. Stellen wir uns auf einen höheren Standpunkt, als den der Partei, und fassen wir daher die Reformation weniger als eine Trennung der jüngeren

von der älteren Kirche, wie als den gewaltigsten jener vielen Läuterungsprocesse auf, denen die christliche Kirche von Anfang an unterworfen war, so gewinnen wir auch erst den Gesichtspunkt für die künstlerische Beurtheilung der Schöpfungen Bach's. Auch die protestantische Kunst zeigt sich dann nicht als eine der katholischen geradezu entgegengesetzte, auch in ihr begegnen wir dann nicht einem plötzlichen, unvermittelten Bruch mit der Kunstentwicklung früherer Zeiten, sondern sie erscheint nur als die letzte und gesteigerteste Consequenz des von Anfang an durch das Christenthum hervorgerufenen gesammten Kunstlebens. Eine leise Hindeutung hierauf erlaubte ich mir Ihnen schon in der Einleitung zu diesen Vorträgen zu geben, indem ich in der, hauptsächlich unter den germanischen Völkern blühenden Gothik bereits eine dem protestantischen Streben, nach Individualisirung der Persönlichkeit und des Glaubens, verwandte Richtung zu erkennen meinte. Da nun aber die Architektur, nächst der Poesie, wohl als die älteste Kunst angesehen werden darf, so reicht sie nicht mehr in die historische Zeit des Protestantismus hinein. Der gothische Styl kann demungeachtet als der gewaltigste künstlerische Ausdruck einer die Reformation im Völkerleben vorbereitenden Bewegung der Gemüther gelten. Dies zeigt sich besonders in seinem, aller irdischen Schwere zu spotten scheinenden Aufstreben nach oben, so wie in der Kühnheit und Freiheit seiner Gliederung, wodurch er in einem höchst charakteristischen Gegensatz zu der stillen Feierlichkeit und priesterlichen, in sich beruhigten Abgeschlossenheit des älteren romanischen Styles steht. In der Poesie begegnen wir einem

solchen kühn gläubigen Emporringen nach Freiheit und himmlischer Verklärung schon im 13. Jahrhundert, d. h. in derselben Zeit, da die Grundsteine zum Straßburger Münster und Kölner Dom gelegt wurden. Wir deuten hier auf des großen italienischen Dichters Dante göttliche Comödie hin, und es ist charakteristisch für diese Richtung und ihre Verwandtschaft mit den in der Reformation zum Ausdruck kommenden Tendenzen, daß Dante den Schäden der Kirche, und den Mißbräuchen, die die Päpste mit ihrer Stellung trieben, kaum weniger scharf und schonungslos zu Leibe geht, als dies dreihundert Jahre später unser großer Martin Luther gethan. Freilich sind die Wirkungen einer nur dichterischen Entrüstung und die einer unmittelbar in das Leben eingreifenden und dabei das eigene Selbst auf's Spiel setzenden sittlichen That sehr verschiedene. Der Held, der vor den Consequenzen der letzteren nicht zurückscheut, muß der gewaltigere sein.

Das Emporringen aus der im Mittelalter stattgefundenen sinnlichen Vergröberung des Christenthumes, wie es Dante's großes Gedicht und die Gothik darstellen, welche letztere dem sinnlichen Bilderdienste, durch die Auflösung ihrer Wände in architektonische Glieder gewissermaßen schon den Raum entzieht, bemerken wir auch in der Malerei. In dieser fällt die Gipfelung einer solchen Bewegung gerade mit der Reformation zusammen. Dieselbe scheint uns hier in den Schöpfungen eines Michel Angelo am sichtbarsten hervorzutreten. Aber nicht nur in diesen, sondern auch in seinem Charakter und in seinen Anschauungen. Michel Angelo

feiert und betont, sei es als Künstler, sei es als Dichter, weit entschiedener Christus, wie Maria. Wir verweisen in dieser Beziehung besonders auf seine Sonette und sein jüngstes Gericht. In seinen Briefen an die Päpste, in deren Auftrage er arbeitete, gewahren wir überdies häufig einen Ton, der mit dem Autoritätsglauben nicht mehr vereinbar ist und an ähnliche Aeußerungen Dante's und Luther's erinnert.

Erst die Werke Michel Angelo's und Albrecht Dürer's in ihrer Verschmelzung, wenn eine solche überhaupt denkbar wäre, würden dem entsprechen, was Johann Sebastian Bach, als Musiker, im Gebiete christlicher Kunst geleistet. Wir finden bei ihm dasselbe Ringen und Kämpfen, dieselbe wunderbare Meisterschaft in Verkürzung und Erweiterung seiner Themata, oder in kunstvoller Verflechtung seiner Stimmen, die wir, in Bildern Michel Angelo's, in kunstvoller Verwickelung der Glieder kämpfender und ringender Engel und Dämonen, oder in gewissen kühnen Gruppirungen solcher Gestalten bemerken, die sich, des gesteigerten Ausdruckes halber, dem Beschauer in den gewagtesten Stellungen und Gliederverkürzungen präsentiren. Demungeachtet bleibt eine große innere Verschiedenheit zwischen beiden Meistern übrig. Diese findet ihren Grund darin, daß Michel Angelo ein Romane war, in Italien, in der Zeit der Wiederaufdeckung der Geistes-Schätze des Alterthumes, lebte und Katholik blieb, während Bach als ein Deutscher geboren ward, anderthalb Jahrhunderte später in einfach bürgerlichen Kreisen und unberührt von antiken Einflüssen lebte und von ganzem Herzen Protestant war. In dieser Beziehung hat

er wiederum eine weit größere Verwandtschaft mit Albrecht Dürer und eine fast noch stärkere mit Martin Luther.

Bei Luther erreichte das Streben nach neuer Vergeistigung der in Sinnesbanden gefesselt liegenden Kirche seinen höchsten Gipfel. Dies ging so weit, daß er, wie bekannt, den Glauben noch über die guten Werke stellte, mit deren Bedeutung die Kirche freilich gerade in seiner Zeit großen Mißbrauch trieb. Aber der sich, um seiner Abhängigkeit von irdischen Gelüsten halber, bis zur Ohnmacht in seiner Zelle geißelnde junge Augustinermönch blieb nicht der ganze Luther, er stellte nur eine Durchgangsphase in dessen Entwicklung dar.

Jede Bewegung, wenn sie ihr letztes Ziel erreicht hat, veranlaßt gewöhnlich eine neue, die nicht immer eine entgegengesetzte zu sein braucht, sondern demselben Strome häufig nur eine breitere und tiefere Bahn eröffnet, als bisher. Dieselbe Erscheinung finden wir im Geistesleben Luther's und, in Folge davon, in der Richtung, die der ganze Protestantismus durch ihn genommen. Mit der wiedergewonnenen Reinheit des Christenthumes, und der Rückkehr auf die, einem einfachen und schlichten menschlichen Empfinden und Verstehen so naheliegenden biblischen Quellen desselben, war auch dessen Versöhnung mit der Welt gewonnen worden. Christus war nun nicht mehr der unnahbare Gott der Kirche, sondern das beseeligende, wenn auch unerreichbare Vorbild und der treue, in allen Lebenslagen dem Gemüthe traulich nahe bleibende Herzensfreund des sich ihm anschließenden Jüngers. Hiermit war aber auch gesagt, daß man sich nicht Fürbitten, oder einer für den Einzelnen eintretenden Kirche blind anzu-

vertrauen habe, sondern daß der von Christus geforderte neue Mensch in uns selber geboren werden müsse und sich ebensosehr in einer freudigen und liebevollen Hingabe an unseren Nächsten und unsere bürgerlichen Pflichten, wie in einem unbefangenen Verhältnisse zu der, Gott nicht mehr gegenüberstehenden, sondern von ihm durchdrungenen Natur zu manifestiren und zu bethätigen habe. Die Worte des göttlichen Meisters: „Seid fröhlich mit den Fröhlichen, und trauert mit den Trauernden"; „der Mensch ist nicht des Sabbath's halber, sondern dieser um seinetwillen geschaffen" und vor allem das hehre Bekenntniß: „Gott ist die Liebe", waren in Luther's Gemüthe eine Wahrheit geworden. Und damit war die Anknüpfung gegeben an ein kräftiges Wiedererfassen des realen Lebens, an ein freudiges Eingehen auf die Pflichten des Tages und an eine Bethätigung im Sinne des Spruches: „Mensch, hilf dir selber, so wird dir Gott helfen!" Dies alles ward noch vertieft und verinnerlicht durch Luther's urdeutsches Gemüth, dem eine bescheidene aber liebeerwärmte Wirklichkeit und schlichte Wahrheit so viel mehr galt, als eine bald verrauchende leidenschaftliche Hitze, oder die salbungsvolle, hochtönende Phrase und eitler Schein.

Allen diesen, uns an unserm Luther so theueren Zügen begegnen wir nun auch in der Persönlichkeit Johann Sebastian Bach's. Das, was ihn am meisten von Luther unterscheidet, ist der Mangel jener, im sittlichen Zorn wurzelnden und auch im Leben alles unwiderstehlich vor sich niederwerfenden Thatkraft Luther's. Dagegen gleicht er ihm ganz in Bezug auf die, dem eignen Innenleben und seinem privaten Dasein zugewandte Seite

des Gemüthslebens Luther's. Auch ihm ist, wie Luther, Christus nicht mehr der durch das Dogma von ihm getrennte schreckliche Richter des jüngsten Tages, sondern der von Herzensgrund geliebte und in allen Lebenslagen gnadenvolle göttliche Freund. Wenn in seiner herrlichen Cantate: „Gottes Zeit", die Soprane, gleich verklärten Kinderstimmen, mit naiver und himmlischer Traulichkeit ausrufen: „Mein Jesu komm", oder im Baß-Solo desselben Werkes, mit einer, das letzte Sehnen des Herzens stillenden Freundesstimme, die Worte ertönen: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein", so ist hier weder von den nur ehrfurchtsvollen Schauern, mit der die im Staube liegende Menschheit bei den italienischen Tonmeistern des 16. und 17. Jahrhunderts ihre Bitten an die Gottheit richtet, die Rede, noch eine Erinnerung an jene mystisch ertönenden Harmonieen auffindbar, in denen diese Meister der Stimme der Gottheit Ausdruck leihen. Diese vermenschlichte und dadurch erst wahrhaft vergöttlichte Auffassung des Heilandes, als des besonderen Freundes, dessen jeder Einzelne bedürftig, finden wir auch schon bei Bach's obenerwähntem Onkel Christoph. Die ihm zugeschriebene Motette: „Ich lasse Dich nicht", richtet sich mit diesen Worten direct an Christus, und die Art, wie auch hier die Sopranstimmen so himmlisch traulich mit dem Rufe: „Mein Jesu", einfallen, ist bereits eine lebhafte Andeutung derselben Empfindung, der wir in des Neffen Cantate begegneten. Dieses: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn", wie es einerseits am tiefsten den Geist des himmelanstrebenden gothischen Domes ausdrückt, oder dem ganzen Dasein und Wirken Luther's

sein Gepräge aufgedrückt hat, ist auch das bezeichnendste Motto für Johann Sebastian Bach's Persönlichkeit und gesammte schöpferische Thätigkeit.

Demungeachtet erscheint Bach, wie ich schon früher bemerkte, als der Gipfel jener ganzen kirchlich-musikalischen Entwicklung, die sich im 14. und 15. Jahrhundert bei den Niederländern vorbereitete, um im 16. und 17. Jahrhundert herrliche Früchte in Frankreich, Spanien, Deutschland und ganz besonders in Italien zu treiben. Auch in dieser Beziehung wird uns das Verständniß der Stellung Bach's, durch einen Rückblick auf den, ihm in so mancher Beziehung geistesverwandten Luther am deutlichsten werden.

Luther, obwohl sein Wesen den gesteigertesten Ausdruck des, schon vor dem 12. Jahrhundert beginnenden Ringens der Kirche nach Freiheit und Vergeistigung darstellt, durfte sich, gerade darum weil er diesem Principe zum Siege verhalf, wieder unbefangen und liebevoll der Welt zuwenden, die nun weder mit ihrem Wesen die Kirche mehr fälschte, noch auch von dieser letzteren sich fernerhin Forderungen wieder die Natur aufdringen lassen mußte und daher auch für den religiösen Menschen nunmehr ein heimathliches Ansehen gewann. In ganz verwandter Weise führt Bach die, mit dem 17. Jahrhundert und schon früher beginnende leidenschaftlichere innere Bewegung des musikalischen Kirchenstyles, die mit der wachsenden Geistesfreiheit der Individuen Hand in Hand ging, zu ihrer letzten Höhe, um, bei der traulichen Kindschaft des Menschen, der Gottheit gegenüber, angelangt, die ganze Welt in diesem Kindschaftsverhältnisse aufzufassen, und so sich in ihr wieder zu Hause zu fühlen.

Den schlagendsten Beweis seiner geistigen Beziehungen und seines anfänglichen Jüngerverhältnisses zu den großen italienischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts liefert Bach uns, ganz abgesehen von den Zeugnissen einer solchen Schule in seinen eigenen Werken, auch durch gewisse, aus seinem Leben über ihn vorliegende Berichte. Gerne wäre Bach gewiß, wie es damals nicht nur für nothwendig gehalten wurde, sondern in Deutschland sogar Mode geworden war, nach Italien gepilgert, um dort die letzte Weihe in seiner Kunst zu erhalten. Hierzu fehlten ihm jedoch alle Mittel. Nichts desto weniger hat er die großen musikalischen Schätze Italiens weit tiefer erforscht, als gewiß die meisten seiner Zeitgenossen, indem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die eigentlichen klassischen Leistungen der Italiener, hinter dem bereits sehr geschnörkelten und verbrämten Opernstyl der damaligen Meister der Halbinsel, welcher auch die Kirchenmusik bereits mit seinem Wesen angesteckt hatte, zurücktraten. Bach dagegen wußte sich, wenn auch vielfach mit großer Mühe, eine Reihe der bedeutendsten Werke der klassischen Meister des italienischen Kirchenstyles zu verschaffen und schrieb sich dieselben entweder eigenhändig ab, oder machte sich doch mit ihnen näher vertraut. Unter den Partituren, die er auf diese Weise theils in seinen Besitz brachte, theils überhaupt kennen lernte, befanden sich Werke von Frescobaldi (1580—1640), Legrenzi (1625—1692), Corelli (1653—1713), A. Scarlatti (1659—1725), Lotti (1665—1740), Albinoni (1670—1742) und Vivaldi (1670—1743). — Die aus Orlandus Lassus Schule

hervorgehenden deutschen Meister wird er näher zur Hand gehabt haben, da dessen bedeutendster Schüler, der von mir schon genannte Eccard, gleich Bach, ein Thüringer war, und der, von dem nahe gelegenen Dresden aus die Welt mit seinem Ruhm erfüllende große Heinrich Schütz nur ein paar Jahre vor Bach's Geburt aus dem Leben geschieden war.

Sehr charakteristisch ist es, daß die stärksten Reminiscenzen an den Einfluß der italienischen Meister auf Bach sich in seiner hohen Messe in H-moll, sowie in seinem Magnificat vorfinden, d. h. in Werken, die wie diejenigen der Italiener (wenigstens ihrer Idee nach) der Verherrlichung des Cultus der katholischen Kirche dienen sollten. Es ist in dieser Beziehung auch nicht ganz gleichgültig, daß das Kyrie und Gloria der H-moll-Messe für die katholische Hofkirche in Dresden geschrieben sind. Weit bedeutsamer erscheinen mir jedoch die in diesen Werken enthaltenen Anklänge an einen Meister wie Lotti. Wer das 8stimmige oder 16stimmige Crucifixus dieses gewaltigen und tiefsinnigen italienischen Meisters gehört hat, wird ebensowohl in dem Incarnatus, wie in dem Crucifixus von Bach's Messe die Spuren seiner Einwirkung erkennen. Beide könnte man, besonders wenn man den unter den Singstimmen liegenden instrumentalen Generalbaß sich ebenfalls in aushaltenden Tönen gesungen denkt, für ein paar jener höchsten Momente des künstlerischen Schaffens Lotti's halten, die mehreren seiner Messen einen so unvergänglichen Werth verliehen haben.

Die Einwirkungen der, direct oder indirect, von der venezianischen und münchener Schule beeinflußten

deutschen Kirchencomponisten auf Bach (eines Hammerschmidt, Handl, Schütz, Hasler, Eccard, Christoph Bach, Froberger u. s. w.), nicht weniger die Einflüsse der großen Schule der norddeutschen Organisten auf unseren Meister (z. B. eines Reinken, Buxtehude und Pachelbel), erkennen wir in Johann Sebastian's Motetten und Cantaten, sowie in seinen Ciaconen, Passacaglios, Toccaten, Preludien und Fugen für Clavier und Orgel. Selbstverständlich ist, nach beiden Seiten hin, hier nicht von Reminiscenzen in jenem gewöhnlichen Sinne die Rede, als ob Bach bei den Genannten, aus Armuth an eigenen Ideen, unfreiwillige Anleihen habe machen müssen. Dagegen benutzt er hin und wieder ein ihm überliefertes und interessantes Thema mit vollem Bewußtsein; in der Absicht nämlich, demselben, durch seine Art der Bearbeitung und Durchführung, neue Seiten abzugewinnen. Im Uebrigen aber beeinflußten die angeführten Meister unsern großen Tondichter höchstens in der Weise, daß sie sein Schaffen vielseitiger gestalteten. Auch jene Scheidung zwischen den Einwirkungen der Italiener und Deutschen auf ihn ist nicht allzu scharf zu nehmen, da Bach sich ja gerade darum über alle seine Vorgänger erhebt, weil er den Geist beider Schulen zu einem bis dahin ungeahnten höheren Style verschmilzt.

Bedenken wir, daß Bach's künstlerisches Wirken in eine Zeit fällt, in der in Deutschland Talente wie Telemann, Hasse, Graun, in Italien ein Padre Martini, Pergolese und Jomelli wirkten, d. h. Tondichter, die, bei aller Begabung, doch bereits dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominirenden Perücken- und Zopf-

styl verfallen waren, der sich etwa mit dem Rococo der Baukunst vergleichen läßt, so muß uns die Classicität der Schöpfungen Bach's geradezu mit Staunen erfüllen. Denn der anbrüchig gewordene Styl der genannten Zeitgenossen Bach's hatte sich nicht etwa nur in der Oper, oder in der katholischen Kirche, sondern ebensowohl in den evangelischen Gegenden Deutschlands, bis in die abgelegensten Cantoreien Thüringens und Sachsens hinein, eingebürgert. Daß unser Meister von jenen seinen Fachgenossen, wie durch einen unüberschreitbaren Abgrund getrennt war, erklärt sich innerlich aus der Isolirtheit seines künstlerischen Strebens, während sich äußerlich mitwirkende Gründe hierfür auch in seinem Leben finden. Soviel bleibt gewiß: Die Werke seiner Landsleute und Zeitgenossen Telemann, Graun und Hasse erscheinen uns, in Folge jenes weitschweifigen und oberflächlichen Styles, dem sie angehören, in der Gegenwart so verblichen und verstaubt, daß wir uns nur noch mit Mühe, und häufig sogar mit Selbstüberwindung, den hie und da darin versteckten seelischen Gehalt anzueignen vermögen. Bach's Tonformen dagegen sind nicht nur von tadelloser Classicität, sondern auch, bis in das kleinste Detail hinein, durchgeistet, so daß die seit seinem Tode vergangenen hundert und zwanzig Jahre kaum irgendwo ein Plätzchen in der Riesenzahl seiner Werke haben entdecken lassen, wo sich der Staub der Zeit anzusetzen vermochte. Weil aber Bach so einsam und daher auch völlig unverstanden in seinem Jahrhundert dastand, ist er uns ein schlagender Beweis von der wunderbaren Continuität, mit der eine auf ein hohes Ziel gewandte Richtung in der Kunst,

auch in einer ihr geradezu ungünstigen und entgegengesetzten Zeit, den Weg inne zu halten vermag, der sie abschließt und vollendet. Bach war der Abschluß und die Vollendung der, achthundert Jahre vor ihm, in dem vlämischen Kloster von St. Amand durch den Mönch Hucbald begonnenen unbeholfenen ersten Versuche, mehrere Stimmen auf eine theoretisch begründete Weise gleichzeitig ertönen zu lassen. Trotzdem nun, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verbindung zwischen unserem Meister und jener alten Kunstschule äußerlich aufgehoben scheint, erkannte er, mit der Divinationsgabe des Genies, aus wenigen, vielleicht nur kümmerlich sich ihm mittheilenden Denkmalen der glorreichen Zeit des musikalischen Kirchenstyles, in welchem Boden er selber Wurzel zu schlagen habe. Er ruht nun nicht, bis er sich den gesammten Geistesinhalt jener großen künstlerischen Vorzeit, so weit er es auf eigene Hand vermochte, angeeignet und hiermit sich selbst zum Vollender der Bestrebungen einer solchen fast tausendjährigen Vergangenheit aufgeschwungen hatte.

Zu den Richtungen, denen er ihren letzten Abschluß verlieh, gehört auch der fugirte Styl und die Fuge. Was besonders die instrumentale Fuge, daher in erster Linie die Orgel-Fuge anbetrifft, so sind auf diesem Gebiete vor allem wohl die Organisten Samuel Scheidt (1587 bis 1654), Frescobaldi nebst seinen Schülern Kerl und Froberger, am entschiedensten aber wohl Buxtehude (1640—1707) und Adam Reinken (1623—1722) als Vorgänger Bach's zu nennen. Ihre Leistungen erscheinen jedoch nur als Vorstufen zu der vergeistigten und klas-

sischen Form, die Bach der Fuge verlieh. Der ewige Werth, welchen die Fuge und der fugirte Styl durch ihn erhielt, besteht darin, daß bei seinen Werken dieser Gattung (die überhaupt die große Mehrzahl seiner Arbeiten ausmachen), nichts mehr übrig bleibt, was nur der Schule oder Theorie angehört. Die durch diese Gattung bedingte, streng durchzuführende Mehrstimmigkeit wird Bach gerade das Mittel zu einer Steigerung und wachsenden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und des Gefühls, von welcher man in der Tonkunst bis dahin nur schwache Ahnungen besessen. Handelt es sich um den Ausdruck der Andacht, so erinnert die Weise, in der sich die verschiedenen Stimmen einander antworten, bestärken, fortreißen und überbieten zu wollen scheinen, unwillkürlich an die Worte des Psalmisten: „Ein Tag sagt es dem andern, eine Nacht thut es der anderen kund", oder an den 150. Psalm, in welchem der Ausruf: „Lobe den Herrn", in fortwährender Steigerung durch die ihm folgenden Verse und Halbverse wiederkehrt, um sich schließlich zu den jubilirenden Worten zu erheben: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn"! —

Wir dürfen uns über den köstlichen Werth der Fuge durch gewisse Erzeugnisse nicht täuschen lassen, die nach Bach, und selbst in der Gegenwart, unter diesem Namen ans Tageslicht getreten sind. Die gewaltige und geistvolle Form verlangt den erhabenen und tiefen Gedanken, verlangt einen seelischen Kern, der sie auszufüllen und bis in die kleinste Verzierung, bis in die sogenannten „freien Stimmen" hinein, die das Thema umspielen, mit seinem Gehalte zu durchdringen vermag. Unzureichenden

oder halben Talenten, die sich der Fugenform bedienen möchten, kann man daher nur mit Platen zurufen:

„Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einseh'n, daß es ein leeres Geschwätz".

Bach's Vermächtniß an die Welt besteht darin, daß niemals nach ihm der rein religiöse Ausdruck in der Musik sich wieder zu gleicher Höhe erhoben hat. Die Menschheit wird niemals in Tönen hinreißender und beglückender zu beten vermögen, als es Bach gethan. Wie der Kölner Dom als unübertreffliches Muster seines ganzes Styles, steht Bach als der Meister aller Meister des fugirten und des Kirchenstyles da. Er hat den letzteren von den Fesseln einer im Laufe der Kunstentwicklung immer lastender auf ihn drückenden dogmatischen Weltanschauung befreit und ihm, durch den, sich über alles beschränkt Confessionelle erhebenden allgemein menschlichen Ausdruck, den er ihm verlieh, zu einem ewigen gemacht.

Demungeachtet ist er dem Verständnisse der Menge schwerer zugänglich, als die meisten anderen Heroen deutscher Tonkunst. Aber gilt nicht dasselbe von einer großen Zahl anderer Meister, nicht nur in der Musik, sondern in den Künsten überhaupt? Dichter und Meister wie Homer, Raphael und Mozart, die dem Volke ebenso verständlich sind, wie dem Kenner, an denen sich das Kind bereits erfreut, und die doch das reife Alter erst versteht und ganz genießt, sind die seltenen Ausnahmen in der Kunst. Die Mehrzahl der großen Künstler und Kunstwerke will durch die ernste Absicht, in ihr Wesen einzudringen, gewonnen sein. Dies gilt —

um nur einige Beispiele anzuführen — ebensowohl dem romanischen und gothischen Baustyle gegenüber oder betreffs der altniederländischen, altitalienischen und altdeutschen Maler- und Musikerschulen, als von einzelnen Künstlern und Dichtern, z. B. von einem Orcagna, den van Eycks, einem Dürer, Michel Angelo, Lotti, Lassus, Bach, Beethoven, Calderon und Dante. Die Werke dieser Meister, Schulen und Style bestechen uns in der Mehrzahl der Fälle weder durch gefällige Formen, noch durch einen sofort allgemein verständlichen Ausdruck. Sie fragen gleichsam nichts nach Popularität oder nach unserem Gefallen, sondern wollen im Gegentheil von uns gewonnen sein, da sie sich nur dem Suchenden und Anklopfenden erschließen. Um so herrlicher und reicher belohnen sie aber denjenigen, dem es Ernst gewesen mit dem Eindringen in ihre verborgene Schönheit und Fülle geheimnißvollen Ausdruckes. Und so möchte ich Sie auch Bach gegenüber auffordern, sich die anfängliche Mühe des Verständnisses und des Eindringens in seine Tiefe nicht verdrießen zu lassen, da er Ihnen Ihre Beharrlichkeit nicht allein durch ungeahnten Genuß, sondern in gleichem Grade durch eine Kräftigung ihres Glaubens an eine ewige ideale Weltordnung und eine sittliche Grundlage unseres Daseins lohnen würde. Ich glaube hiermit nicht zuviel zu verheißen, da mir allein aus meiner persönlichen Erfahrung zwei verschiedenartige Fälle vorliegen, in denen der Genius Bach's jene heilende oder versöhnende Kraft bethätigte, die zu den Wirkungen höchster Kunst gehört. In dem einen Falle fand ein durch düstere Geschicke zerrissenes Gemüth durch

ihn seine Heilung, in dem anderen hatte eine fortgesetzte Beschäftigung mit dem großen Meister die Folge, daß derselben ein leidenschaftlicher Charakter, wenigstens theilweise, seine Rückkehr zur Besonnenheit und Mäßigung verdankte.

Wenn man übrigens den richtigen Weg einschlägt, ist ein Eindringen in das Verständniß Bach's nicht so schwierig, wie es den Anschein haben könnte. Gerade Bach's Claviermusik möchte ich als die Vorhalle bezeichnen, durch die wir am unmittelbarsten in den Tempel gelangen, der die sublimsten Schöpfungen seines Genius umschließt. Ihnen, meine Damen, ganz besonders möchte ich diesen Weg anrathen. Bach's Clavierwerke sind leicht zugänglich und überall zu haben, und wenn Sie, bei der Bekanntschaft mit denselben, die richtige Stufenfolge innehalten, so werden Sie sich fast unvermerkt eines Tages im Besitze der vollen Genußfähigkeit der Leistungen des großen Genius sehen. Fangen Sie z. B. zunächst mit den sechs kleinen Präludien zum Gebrauche für Anfänger und hierauf mit den sehr einfach, nämlich nur zweistimmig geschriebenen Inventionen an. Bis Sie es dahin gebracht haben, die letzteren fließend zu spielen, werden Ihnen dieselben lieb geworden sein. Gehen Sie dann zu den 15 dreistimmigen sogenannten Sinfonieen und zu den leichten Suiten über, unter denen ich Ihnen besonders eine in B-dur, als dem Verständnisse durch ihren bestechenden Reiz entgegenkommend, empfehle. Sind Sie soweit gelangt, so bereiten Sie sich dadurch eine Abwechselung, daß Sie sich an des Meisters sechs Sonaten für Geige und Clavier wagen. Werden Sie gut be-

gleitet, so wird Ihnen hier schon eine Fülle des Genusses bereitet. Von nun an steht dem Studium der größeren Suiten, mit ihren idealisirten älteren Tänzen: den Gavotten, Giquen, Bourrée's, Allemanden, Sarabanden, Menuett's u. s. w., oder Ihrer Beschäftigung mit größeren Solo-Stücken, z. B. mit den ausgearbeiteten Toccaten, Fantasien, Variationen und vereinzelt geschriebenen Präludien und Fugen, nichts mehr im Wege. Doch würde ich Ihnen vor allem rathen, von hier aus mit dem regelmäßig fortgesetzten Studium des sogenannten „wohltemperirten Clavieres" vorzugehen, dessen aus 48 Präludien und Fugen bestehende Stücke einen ewigen Werth behaupten und sich Ihnen, wenn Sie erst einmal in deren unergründliche Schönheit eingedrungen sind, in einen Schlüssel zu den geheimnißvollsten Offenbarungen unseres Meisters verwandeln werden. Ganz abgesehen davon, daß Sie von nun an auch Bach's Concerte für zwei und drei Flügel und seine großen Orgelfugen, seine chromatische Fantasie u. s. w. nicht nur spielen, sondern auch *verstehen* werden, wird Ihnen, außer den Orchester-Compositionen Bach's, unter denen ich Ihnen besonders die große Suite in D-dur namhaft mache, auch das ganze Feld der Kirchencompositionen des Meisters von dieser Stufe aus zugänglich geworden sein. — Es würde zu weit führen, wenn ich Ihnen, bezüglich der Bach'schen Vocal- und Kirchencompositionen, auch nur einen allgemeinen Ueberblick zu geben versuchen wollte. Denkt man an den auf diesem Gebiete von Bach entfalteten Reichthum, so muß man sich immer wieder fragen, wie es möglich gewesen, daß ein einziges Menschenleben zu der

Hervorbringung einer solchen Fülle unvergänglicher Schöpfungen ausgereicht habe. Ein derartiger Reichthum und eine solche Fruchtbarkeit sind aber in der Kunst immer eines der Kennzeichen des Genies, während Talente weit sparsamer mit ihren Arbeiten hervortreten, oder nur in dem Falle zahlreiche Werke aufweisen, wenn sie Manieristen sind, d. h. wenn sie in jedem Werke ihre einmal feststehende Manier wiederholen. Ein Meister wie Bach dagegen bietet uns fast in jedem seiner Werke Neues, oder entschleiert uns in ihnen seinen Genius von immer anderen, bis dahin verhüllten Seiten.

Nichtsdestoweniger seien hier einige der Hauptwerke, auf denen Bach's Ruhm in dieser Gattung sich begründet, angeführt. Die große H-moll-Messe und das Magnificat erwähnte ich bereits früher. Wir haben demnächst seiner Oratorien zu gedenken. Unter diesen stehen wieder oben an die Matthäus- und die Johannespassion. Die Passion nach dem Evangelium des Johannes ist, trotz ihrer vielen Schönheiten, gewissermaaßen doch nur eine Vorstufe zu derjenigen nach dem Evangelium Matthäi. In dieser erfüllt sich erst, was jene nur ankündigt. Dies gilt besonders von der musikalischen Zeichnung der Gestalt des Heilandes, welche in der Johannespassion weder dieselbe Hoheit und Manneswürde, noch eine gleiche Verklärung athmet, wie in der Matthäuspassion.

In der letzteren haben wir, unter den an der heiligen Handlung Antheilnehmenden, drei große Gruppen zu unterscheiden. Die erste Gruppe begreift den Heiland, die Jünger, Pilatus, Kaiphas, die den Petrus beschul-

digende Magd, sowie die Chöre der Juden und der römischen Kriegsknechte. Zu ihnen gesellt sich noch der, von Bach als besondere Person, nämlich als Solostimme behandelte Evangelist, der die Reden der oben angeführten Personen durch seinen historischen Bericht aneinanderreiht und verknüpft. Diese Gruppe setzt sich somit aus den handelnden und erzählenden Personen der heiligen Geschichte zusammen und vertritt sowohl die dramatische, wie die epische Seite des Werkes. Die Textesworte, deren sich die zu ihr gehörenden Personen bedienen, sind wörtlich und ohne irgend welche Auslassung dem Evangelium entnommen.

Die zweite Gruppe wird durch die sogenannte Zions-Gemeinde gebildet, d. h. unter dem Bilde einer idealen Gemeinschaft aller Gläubigen aufgefaßt. Sie kommt in allen Chören, Arien und anderen Tonsätzen zum Worte, welche sich in eine, sei es leidenschaftlich erregte, oder elegische und reflectirende Betrachtung der geschilderten Vorgänge vertiefen.

Die dritte Gruppe endlich stellt die wirkliche oder irdische Gemeinde dar und kommt in den überall eingeflochtenen Chorälen, die bald den theilnehmendsten Schmerz, bald innigste Rührung, bald wieder tiefes Schuldbewußtsein athmen, zu ihrer Aussprache.

Die beiden letzten Gruppen umfassen, wie Sie bemerken werden, die lyrischen Momente des Werkes und nehmen daher auch räumlich, ich meine in Bezug auf den zeitlichen Umfang ihres Wirkens, den vornehmsten Platz in Bach's wunderbarer Schöpfung ein. Dies ist, bei einem vorwaltend kirchlichen und somit schon an und

für sich lyrischem Werke, nur ganz natürlich. — Gerade die contrastirende Art, in der diese drei Gruppen bei Bach gegeneinander wirken, oder in der sie einander bald ergänzen, bald steigern und überbieten, giebt der Matthäuspassion das Gepräge eines, mit jeder anderen musikalischen Composition unvergleichlichen Tonwerkes.

Dennoch hat dasselbe nicht nur seine Vorläufer gehabt, sondern wir finden seine Grundform selbst in den „Mysterien" oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters bereits vorgebildet. Auch hier steht den handelnden Personen und Judenchören der heiligen Geschichte ein zweiter, die Gemeinde repräsentirender und an die Chöre der antiken Tragödie erinnernder Volkschor gegenüber; ja eine solche Gruppirung wird, durch zwei übereinander aufsteigende Bühnen, in jenen Spielen auch für das Auge versinnlicht. — Die noch heute in den Vorbergen der bairischen Alpen zur Aufführung gelangenden Oberammergauer Passionsspiele geben uns selbst in der Gegenwart ein anschauliches Bild jener Mysterien. — Auch hier hat natürlich Bach bedeutsame Anfänge zu einer früher ungeahnten Steigerung und Vollendung geführt.

Als auf ein in anderer Weise höchst bedeutendes Werk, verweise ich Sie auf Bach's Weihnachts-Oratorium. Seine Cantaten wetteifern so sehr, bezüglich der Tiefe, Andacht und Lieblichkeit ihres Ausdruckes, miteinander, daß man nicht weiß, welche von ihnen man zuerst, welche zuletzt nennen soll. Die Cantate: „Gottes Zeit" und „ein' feste Burg ist unser Gott", nannte ich Ihnen bereits. Lassen Sie mich Ihnen, neben diesen,

hier nur noch anführen: „Ich hatte viel Bekümmerniß"; „Christ lag in Todesbanden"; „Wachet auf, ruft uns die Stimme"; „aus tiefer Noth schrei ich zu dir"; „liebster Jesu mein Verlangen"; „schmücke dich, o liebe Seele"; u. s. w. Fast ebenso reich ist die Zahl seiner a capella, d. h. ohne Instrumental-Begleitung geschriebenen Motetten. Wir nennen darunter nur: „Singet dem Herrn ein neues Lied"; „fürchte dich nicht, ich bin bei dir", „ich will den Herrn loben"; „komm Jesu, komm"; „Jesu meine Freude" u. s. w. Eine große Anzahl dieser Motetten ist doppelchörig geschrieben, andere wieder 4- und 5 stimmig. — Wer von Ihnen, meine Damen, nach Leipzig kommt, versäume nicht daselbst am Sonnabend Nachmittag um 2 Uhr die Thomaskirche zu besuchen, dieselbe, an welcher Bach so lange als Organist und Dirigent gewirkt. In der großen Mehrzahl der Fälle werden Sie an diesem Tage und um diese Stunde eine der herrlichen Motetten Sebastian Bach's hören, und zwar von dem Thomaner-Chor, der aus den Schülern desselben Gymnasiums besteht, an welchem Bach als Cantor fungirte. Der Kirche gegenüber liegt die Thomasschule, in welcher die Amtswohnung des Cantors fast unverändert so geblieben ist, wie zur Zeit Bach's. Lassen Sie sich dort das treffliche nach dem Leben gemalte Oelbild des unsterblichen Meisters zeigen, und besuchen Sie das, in den Anlagen vor dem Schulgebäude gelegene Monument, das Felix Mendelssohn dem Altmeister errichtete. — In Berlin haben Sie Gelegenheit Bach's Matthäus-Passion in der Osterwoche regelmäßig von der Singakademie und zur selben Zeit gewöhnlich auch ein

größeres Bach'sches Chorwerk vom Stern'schen Verein zu hören. Am Rheinstrome gehören die niederrheinischen Musikfeste, in Frankfurt a. M. und Leipzig der Cäcilien- und Riedel'sche-Verein zu den Haupt-Pflegestätten der Bach'schen Muse. Doch hat sich sein Cultus bereits fast über alle Orte ausgebreitet, an denen man sich der Pflege der erhabensten Leistungen der Tonkunst gewidmet hat, so daß selbst schon London und die vereinigten Staaten von Nordamerika ihre Bach-Vereine besitzen, während der Meister mit seinen Clavier-compositionen fast in jedes gebildete Haus eingedrungen ist.

Zum Schlusse hätten wir wohl noch mit einigen Worten der Lebensschicksale des einsam und unverstanden in seinem Jahrhundert dastehenden Tondichters zu gedenken.

Johann Sebastian Bach war der Sohn des Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach zu Eisenach. Sein Geburtstag fällt auf den 21. März 1685. Als ein Knabe von 10 Jahren verlor er seinen Vater, aus welcher Veranlassung ihn sein weit älterer Bruder, der Organist Johann Christoph Bach zu Ohrdruff, in sein Haus aufnahm. Derselbe ertheilte ihm auch den ersten Unterricht in der Musik. Doch soll die musikalische Anleitung, die er von ihm empfing, so sehr nach dem Schnitte der damaligen Zeit ausgefallen sein, daß der kleine Bach, der hie und da schon Besseres gehört oder von Noten gelesen hatte, sich eine Sammlung berühmter Compositionen, welche ihm sein Bruder vorenthielt, Nachts heimlich bei Licht abschrieb. Durch den Tod dieses Bruders abermals zur Waise geworden, ging der Knabe

nach Lüneburg und fand hier, seiner schönen Sopranstimme halber, sofort Aufnahme in den Sängerchor der Michaelisschule. Als jedoch der Stimmwechsel bei ihm eintrat, verlor er auch diese bescheidene Unterkunft und wanderte nun, wie schon früher einmal, zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg, um dort den berühmten Organisten der Catharinen-Kirche: Reinken, zu hören. Aus jenen öden Haidegegenden kehrte er nach seiner Heimath, dem schönen Thüringen zurück. Hier finden wir ihn bereits 1703, also kaum 18 Jahre alt, als Hofmusikus in Weimar und 1704 als Organisten in Arnstadt, welches Amt er 1707 mit der gleichen Stellung in Mühlhausen vertauschte. Vor seinem Abgange von Arnstadt jedoch verheirathete er sich, wie es im Kirchenbuche heißt, mit der „tugendsamen Jungfrau Maria Barbara Bachin", einer entfernten Verwandten von ihm. Seine beiden berühmten Söhne Wilhelm Friedemann und Karl Philipp Emmanuel waren Kinder dieser ersten Ehe. Von 1708—17 finden wir Bach abermals in Weimar und zwar als Hoforganisten und Concertmeister. Der große Tondichter hatte unterdessen, obgleich niemand den unendlichen Abstand ahnte, der zwischen ihm und seinen Zeitgenossen auf dem Felde der musikalischen Composition bestand, doch als Organist einen, durch ganz Sachsen und Thüringen verbreiteten Ruf erlangt. Derselbe ward die Veranlassung eines höchst interessanten Wettstreites zwischen ihm und dem Franzosen Louis Marchand. Der letztere, Hoforganist des Königs von Frankreich, besaß eine so unglaubliche Anmaßung, daß seinem königlichen Herrn nichts übrig blieb, als ihn aus

Paris zu weisen. Er reiste nun durch Frankreich und Italien, ohne jemand, wie er behauptete, zu finden, der sich mit ihm, als Virtuose auf der Orgel, hätte messen können. Endlich nach Dresden gelangend, wußte er den sächsischen Hof in ein so großes Entzücken zu versetzen, daß man ihm die Hof-Organistenstelle daselbst anbot. Der dortige Concertmeister Volumier und die königliche Capelle jedoch, die bereits die Anmaßung des neuen Günstlings hatten empfinden müssen, waren so klug, den von nichts ahnenden bescheidenen Bach nach Dresden, scheinbar nur zu einem harmlosen künstlerischen Wettstreit einzuladen. Beide Männer maßen ihre Kräfte anfänglich bei Hofe; das eigentliche Turnier zwischen ihnen sollte jedoch den folgenden Tag stattfinden und darin bestehen, über beliebige musikalische Themen sich in freier Phantasie zu ergehen. Der Churfürst-König bestimmte Ort und Stunde dafür. Bach fand sich pünktlich ein; wer aber nicht erschien war Marchand, und als man nach ihm sandte, erfuhr man, zu nicht geringer Ergötzung, besonders der deutschen Musiker, daß der eitle Franzose bei Nacht und Nebel per Extrapost abgereist sei. — In demselben Jahre ward Bach Capellmeister in Köthen. Hier erfuhr er einen ersten großen Schmerz. Im Jahre 1719 verlor er einen Sohn. Ein noch schwererer Schlag traf ihn im Jahre 1720. Fürst Leopold, der ihn zu schätzen wußte, hatte ihn mit nach Karlsbad genommen. Unbefangen und voll Verlangen die Seinigen wiederzusehen, eilte Bach, nach seiner Rückkehr, in sein Haus; aber er fand nicht nur seine Gattin nicht mehr unter den Lebenden, sondern dieselbe war auch bereits begraben. Daß

er von alledem nichts erfahren, ist nur aus der Langsamkeit und Unbehülflichkeit der damaligen Posten erklärlich. Im Jahre 1723 erhielt er einen Ruf nach Leipzig und verweilte dort bis an seinen Tod, nämlich die folgenden 27 Jahre. Kurz ehe er Köthen mit Leipzig vertauschte, verheirathete er sich zum zweitenmale. Mit der Jungfrau Anna Magdalena Wülkens, der jüngsten Tochter eines Weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeters. Es ist nicht mehr zu bezweifeln, daß Bach seine junge Frau im Clavierspiel, im Generalbaß und wahrscheinlich auch im Gesange unterrichtete. Als Beweise hierfür können ein Paar uns noch erhalten gebliebene, zierlich eingebundene und abwechselnd von Bach's und seiner Gattin Hand geschriebene Notenhefte gelten. Nämlich ein „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin. Anno 1722" und ein größeres, unter Anderem auch eine Anweisung zum Spielen bezifferter Bässe enthaltendes Buch mit den Initialen A. M. B. und dem Datum 1725.*) Der Umstand, daß sich in dem letzteren der beiden Hefte auch die Arie befindet:

„Willst Du Dein Herz mir schenken,
So fang es heimlich an",

hat zu dem Glauben geführt, der Meister habe Gedicht und Composition an seine junge Frau gerichtet. Eine solche Voraussetzung ist jedoch neuerdings ganz hinfällig geworden. Dagegen ist nicht zu bezweifeln, daß Bach eine andere, in dasselbe Bändchen von Anna Magdalena's

*) Die Büchelchen sind Eigenthum der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin.

Hand eingetragene Arie ausdrücklich für die geliebte Schülerin und ihre Stimme componirte. Der Text derselben lautet:

„Bist Du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh.
Ach wie vergnügt wär so mein Ende,
Es drückten Deine schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu."

Jedenfalls ist die Aufnahme eines Gesanges solchen Inhaltes in ein Buch, welches, seiner, für ein bürgerliches Haus jener Zeit ungewöhnlichen Ausstattung nach, wahrscheinlich ein Festgeschenk Bach's an Anna Magdalena gewesen, noch bezeichnender für das zarte und innige Verhältniß beider Gatten zu einander, als es das apokryph gewordene Lied hätte sein können.

Der letzte Lichtpunkt in des Meisters Leben fällt in das Jahr 1747, in welchem ihn Friedrich der Große nach Potsdam einlud. Friedrich ließ Bach eine Anerkennung zu Theil werden, die eines solchen genialen Fürsten würdig war, und die uns um so mehr erfreuen muß, als der große König sich, wie bekannt, im Felde der Literatur nicht den vaterländischen, sondern den Größen des Auslandes zuwandte. — Demungeachtet galt auch seine Bewunderung weit mehr dem unvergleichlichen Virtuosen und Organisten, als dem Tondichter. Dies wird zur Gewißheit, wenn wir daran denken, daß zu den Lieblingscomponisten Friedrichs II. der zwar talentvolle, aber gänzlich dem Zopfstyle verfallene und neben Sebastian Bach nicht zu nennende Graun gehörte.

Bald nach des Meisters Rückkehr von Potsdam nach Leipzig begannen Tage schwerer Prüfungen für ihn. Sein

schon von ihm als Knabe, beim nächtlichen Copiren ganzer musikalischer Sammlungen, sowie später aus demselben Anlasse geschwächtes Gesicht war in letzter Zeit, durch das mit seinem Lieblingssohne Friedemann von ihm selbst versuchte Stechen seiner Tonwerke in Kupfer, derartig angegriffen worden, daß ihm seine Augen den Dienst zu versagen anfingen. Nach zweimaligen verfehlten Operationen trat völlige Blindheit ein. Der Verlust seiner Sehkraft in Verbindung mit gewaltsamen Arzneimitteln zerrüttete seine Gesundheit unwiederbringlich. Es folgte ein sechsmonatliches Siechthum, während dessen ihn aber die Fassung niemals verließ. Noch in seinen letzten Tagen dictirte er seinem Schwiegersohne, dem Organisten Altnikol aus Naumburg, einen Tonsatz über die Choralmelodie in die Feder: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn". Eines Morgens vermochte er wieder deutlich zu sehen; aber diese Klarheit sollte nur der Vorbote seines Todes sein. Er entschlummerte bald darauf, nämlich am 28. Juli 1750, in einem Alter von 65 Jahren.

Daß ich nicht zuviel damit behauptet, wenn ich von Bach gesagt, daß er außer allem inneren Zusammenhange mit seiner Zeit gestanden, mag auch der Umstand beweisen, daß ihm sowohl von den kirchlichen Behörden, denen er während seiner Organisten-Stellungen in Thüringen untergeordnet war, wie vom Rathe der Stadt Leipzig Verweise zukamen. Man tadelte sein Orgelspiel, seine unkirchliche Compositionsweise und sein unbußfertiges Verhalten gegen seine Vorgesetzten. In Leipzig führten diese kläglichen Rügen sogar bis zu einer Verkürzung seines Gehaltes. Was die Herren kirchlich

nannten, war der Bombast und die hergebrachten Formen des damaligen, jetzt gänzlich veralteten musikalischen Zopfstyles, während ihnen die unvergängliche und himmlische Schönheit der Bach'schen Kirchenmusik ein Buch mit sieben Siegeln blieb.

Mit Bach's Tode verschwand sein Name, den er sich bei Lebzeiten wenigstens als berühmter Organist erworben, vollends hinter der Menge des Gewöhnlichen und Alltäglichen. So nur wird es erklärlich, daß Mozart, dem sein Freund Doles in Leipzig eine Bach'sche Motette, als lokale musikalische Rarität, vorsingen ließ, überhaupt zum ersten Mal ein Bach'sches Vocal-Tonstück vernahm. Er gerieth bekanntlich darüber ganz außer sich und mochte schwerlich begreifen, wie solche Meisterwerke der Welt hatten verborgen bleiben können. Und wenn wir hierin, so wie in der Anerkennung einzelner Arbeiten Bach's durch Beethoven, neue Beweise dafür erhalten, wie, selbst unter ganz veränderten Zeiten, das Genie im Stande bleibt, seines Gleichen zu würdigen, so ist es doch traurig, daß abermals ein paar Menschenalter vergehen mußten, bis Bach von den Todten zu neuem Leben erstehen sollte. — Erst dem alten Schelble in Frankfurt a. M., dem Stifter des dortigen Cäcilien-Vereines, und dem Jünglinge Felix Mendelssohn-Bartholdy sollte es vorbehalten sein, Bach gewissermaßen unter dem Moder und Schutt eines, seit seinem Wirken beinahe verflossenen Jahrhunderts wieder auszugraben und demselben seinen Platz auf jenen Gipfeln menschlicher Leistungen anzuweisen, welche, außer ihm, nur wenige unsterbliche Genien erstiegen haben.

Georg Friedrich Händel.

Galt mein letzter Vortrag einem Meister, dessen Genius vorwaltend die Richtung auf eine Einkehr in das eigene Gemüth genommen, so haben wir uns heute mit einem Tondichter zu beschäftigen, der mit weitem, genialem Blick die ihn umgebende Welt auffaßte und erst durch Wiederspiegelung in seinem Innern idealisirte und verklärte. Ein solcher Gegensatz beider Meister zeigt sich schon in ihrem Aeußeren. Das tiefliegende Auge Bach's verräth uns die Erlebnisse und Erfahrungen eines in sich selbst abgeschlossenen Gemüthes; Händel's frei und offen in die Welt gerichteter Blick dagegen eine auch nach außen gewandte Thatkraft und ein rasches, entschiedenes Auffassen der großen Dinge und Ereignisse, die die Welt bewegen, oder in der Mythe und Geschichte fortleben. Dem entsprechend, führt auch Bach das stille, zurückgezogene Leben eines deutschen Cantors, während wir Händel bald in Italien, bald in England, bald in Deutschland finden, überall in die musikalischen Verhältnisse seiner Zeit activ eingreifend und kampfbereit seinen Widersachern entgegentretend. Rügen, wie sie sich der bescheidene Bach, in dem stillen Gefühle seiner Ueber-

legenheit, von philiströs beschränkten Vorgesetzten gefallen ließ, würde Händel's Selbstgefühl und leicht aufflammender Zorn nicht ertragen haben. Dagegen bedurfte Bach in seinem Gemüthe nicht der Anerkennung eines großen Publikums und der Zeitgenossen, um sich in sich befriedigt zu fühlen, während Händel der Beifall größerer Kreise stets Bedürfniß blieb.

Man fühlt sich um so mehr zu einem Vergleiche beider, so verschiedenartiger Künstler aufgefordert, da dieselben auch Zeitgenossen waren, und Händel nur 27 Tage vor Bach, so wie wenige Meilen entfernt von des letzteren Geburtsstätte, das Licht der Welt erblickte. Halle und Eisenach sind so benachbart, daß man Händel und Bach fast als die Söhne desselben deutschen Stammes (des thüringisch-sächsischen) ansehen kann. Um so lehrreicher ist ihr Gegensatz. Sie sind Repräsentanten jener beiden großen Grundrichtungen alles geistigen Werdens, die sich, wie durch Religion, Philosophie und Wissenschaft, so auch durch das Gebiet der Kunst hinziehen.

Demgemäß mußte die ganze schöpferische Thätigkeit Händel's eine fast entgegengesetzte Richtung nehmen, wie die Bach's. Zwar auf den ersten Blick scheint dem nicht so. Sowohl Bach, wie Händel gelten einem oberflächlichen Verständnisse für Kirchencomponisten, die sich namentlich auch dadurch verbunden erweisen, daß der eine wie der andere Oratorien geschrieben. Beide glaubt man außerdem als die Pfeiler der protestantischen Kirchenmusik anerkennen zu müssen. Solche Anschauungen haben aber nur eine sehr beschränkte Berechtigung. Wenn wir freilich den Protestantismus sowohl als den Befreier von

der Tradition und von dogmatischer Engherzigkeit, wie als den Förderer einer ungehinderten und nicht ausschließlich mehr kirchlich gefärbten Bewegung in Kunst und Wissenschaft ansehen, so erscheint auch Händel als ein Kind des Protestantismus. Was ihn aber in charakteristischer Weise von Bach unterscheidet, ist, daß Bach sich fast gänzlich der durch die Reformation angeregten neuen Weltanschauung zuwendet, die wir die religiös-*kirchliche* Seite jener großen Geistesumwälzung nennen möchten. Bei Händel dagegen gewinnt das Kirchliche eine mehr untergeordnete Bedeutung, indem er vielmehr die Tonkunst durch eine Stylform bereichert, mittelst welcher es möglich ward, menschliche Ideale in einer bis dahin der Musik fremd gebliebenen Weise zu feiern.

Wir müssen nämlich darauf hinweisen, daß das Oratorium, von jener seiner dramatisch-kirchlichen Gestalt an, die es im Mittelalter unter der Form der geistlichen Spiele, *Mysterien* genannt, besaß, bis auf Bach, seinen vorwaltend kirchlichen und seinen auf Erbauung der Gläubigen gerichteten Endzweck bewahrte. Dies hindert nicht, daß die *Bach*'sche Auffassung dieser besonderen Gattung von Kirchenmusik sich fast schon zu jener Höhe des allgemein Menschlichen erhoben hatte, auf der ja auch das Christenthum thront, wenn es die ihm vom Bewußtsein verschiedener Zeiten aufgedrängten dogmatischen Satzungen, als vergängliche Hüllen, von sich abstreift. *Händel*'s Behandlung und Gestaltung des Oratoriums dagegen trägt weniger einen kirchlichen, als einen *epischen* Charakter. Eigentlich kirchlich, in jenem engeren Sinne verstanden, daß der Künstler uns sein religiöses Glaubens-

bekenntniß ausspricht, ist unter seinen Oratorien nur der Messias zu nennen. Aber selbst diesem, der die Geschichte des Heilandes, von der ersten Ankündigung seines Erscheinens an, durch die Passion hindurch, bis zu den Prophezeihungen der Apostel umfaßt, wohnt ein eigenthümlich epischer Zug inne, dem wir bei keinem von Händel's Vorgängern in so ausgesprochener Weise begegnen. Des Meisters Oratorien: Esther, Deborah, Athalia, Judas Maccabäus, Joseph, Josua, Susanna, Salomon, Jephta, Saul und Samson dagegen, sind keine Kirchenmusiken, sondern große Heldengedichte und Epopöen, die sich in ganz gleicher Weise im Umkreise der alt-israelitischen Welt und Weltanschauung bewegen, wie die Ilias und Odyssee in derjenigen der ältesten griechischen Zeit, oder unser Nibelungenlied innerhalb germanischer Sagenkreise. Zwar fühlen wir deutlich, daß Jehova dem Herzen Händel's ein und derselbe Gott ist mit dem des neuen Bundes, d. h. mit dem Gotte seines eignen Glaubens. Hiermit ist aber zugleich schon gesagt, daß er in jenen Werken den ewigen Allvater feiert, der keine besondere Zeit, kein besonderes Religionssystem kennt, sondern, als angeborene Ahnung und unvertilgbare Forderung unseres inneren Menschen, sich bei allen Völkern, zu allen Zeiten und in allen Religionen offenbart hat. Einer solchen hohen sittlichen Macht, sowie des Glaubens an sie, daher auch des Glaubens an ihr Eingreifen in die Schicksale der Einzelnen und der Völker, oder an eine von ihr ausgehende sittliche Weltordnung, bedarf aber gerade vorzugsweise der große Epiker. Woher sollte er, ohne diesen Glauben,

die Begeisterung zu einer verklärten Darstellung erhebender mythischer oder historischer Ereignisse, woher die Kraft zur Schilderung seiner, von hohen sittlichen Ideen erfüllten und ihnen dienenden Helden hernehmen?! — Verkörpert sich doch auch in Homer's allwaltendem Zeus jene hohe ethische Macht, die zuletzt das Unrecht straft und dem Rechte zu seinem Siege verhilft. Und Kalchas, Priamos und Nestor verrathen eine nicht weniger nahe Beziehung zu Samuel, Micah und Salomo, wie Achill, Hector und Ulysses zu Jephta, Judas Maccabäus und Joseph, oder der Herkules zu Samson. In den meisten jener alt-israelitischen Epopöen Händel's, denen er, wie Homer den seinigen, eine allgemein menschliche Bedeutung verliehen, tritt jenes, vom Kirchlichen schon ganz abgelöste rein Göttliche selbst nur als der Hintergrund aller Weltordnung, oder nur ganz episodisch auf. So in Susanna und in Joseph, in welchen eine, mit kirchlicher oder gottesdienstlicher Erbauung unvereinbare Erzählung zur Darstellung gelangt; so in Saul, Esther und Salomo. Die Handlung des letzteren z. B. bewegt sich hauptsächlich um den Besuch der Königin von Saba bei dem weisen und prachtliebenden Beherrscher Israels. Und selbst in Josua, Jephta, Judas Maccabäus und Samson ist weit mehr der epische Held der Mittelpunkt, als eine religöse Idee. Wenn der Chor dem Judas Maccabäus zuruft: „Du Held, o mach' uns frei von unserer Feinde Tyrannei!" so erscheint der letztere weit mehr als der nationale Heros, der, im Glauben an die im Gott seiner Väter ihm verkörperte Weltordnung, die Uebermacht des Feindes bricht,

wie als eine heilige oder kirchliche Gestalt. Das Oratorium Jephta ist eine sich vielfach in ihren Situationen wiederholende Erzählung von Iphigenie in Aulis und der innerlichen Kämpfe ihres Vaters Agamemnon. Händel hat die Zweifel und das Ringen Jephta's mit sich selbst in ähnlich ergreifender Weise geschildert, wie Gluck derartige Kämpfe in der Brust des Vaters Iphigenien's. Hierzu kommt noch, daß sich Gluck's „Iphigenie in Aulis", durch ihre hohe sittliche Würde, als Drama ebensoweit dem Epos nähert, wie Jephta, durch seine reiche Handlung und seine Krieger-Chöre, als Epos dem Drama.

Widmen wir nun gar Oratorien Händel's wie dem Alexandersfest, Herakles, Semele, Belsazar, oder Acis und Galathea, unsere Betrachtung, so wird es evident, daß wir es in ihnen mit dem großen epischen Tondichter und nicht mit dem Kirchencomponisten zu thun haben. Fast alle diese Werke bewegen sich in einer heidnischen oder classischen Welt, die so fern wie möglich von Kirche und Christenthum abliegt. Daß diese Arbeiten demungeachtet denselben Styl, dieselbe plastische Darstellungsweise der in ihr hervortretenden Heldengestalten und die gleiche Chorbehandlung aufweisen, wie die Oratorien Händel's aus dem Kreise der nationalen Traditionen der Hebräer, mußte die letzten Zweifel darüber beseitigen, wohin wir Händel, als Componisten, zu stellen haben.

Selbst daß der Meister die erste und größere Hälfte seines Lebens sich der Composition und Direction der Oper gewidmet hat und erst im letzten Drittel seines Lebens ganz zum Oratorium überging, mag uns in dieser Beziehung als ein Fingerzeig gelten. Im Gegensatz

hierzu gehörte Johann Sebastian Bach, sowohl seinem Berufe, wie seinem Schaffen nach, von frühester Jugend kirchlichem Dienste und der Kirche an, um beiden unverändert bis an das Ende seines Lebens treu zu bleiben.

Wir begrüßen also in Händel den Begründer der epischen Stylform in der Musik, da das Oratorium, in der Form, die der Meister demselben gegeben, genau dieselbe Stelle in der Tonkunst einnimmt, welche dem Heldengedichte oder der Epopöe in der Poesie zukommt.

Als eine der Hauptwandlungen, durch die Händel dem Oratorium eine solche, gegen früher veränderte Stellung verlieh, führte ich schon an, daß er sich nicht mehr auf nur kirchliche Stoffe beschränkt habe. Dies unterscheidet ihn ganz besonders von seinen deutschen Vorgängern. Von den Zeitgenossen Luther's an, einem Isaak und Senffl, bis zu Heinrich Schütz (1585 bis 1672) oder bis zu den, neben Händel lebenden Meistern Telemann und Mattheson, hatten sich die deutschen Oratorien-Componisten fast ausschließlich, oder doch weitaus in ihrer Mehrzahl, auf die musikalische Behandlung von Christi Passionen beschränkt. Dies thut auch noch Sebastian Bach, der den Passionen, in seinem Weihnachtsoratorium, zwar noch die Feier der Geburt des Heilandes hinzufügt, jedoch in einer so lyrischen Form, daß wir es auch bei ihm, wie bei allen anderen Oratorien-Componisten, außer Händel, mit christlicher Kirchenmusik zu thun haben.

Demungeachtet liegt das Unterscheidende zwischen den Oratorien Händel's und seiner Vorgänger weniger

darin, daß der Meister, statt christlicher, heidnische und, statt neutestamentlicher, israelitische und nationale Stoffe wählte, als in der bei ihm hervortretenden veränderten musikalischen Form und Behandlung seiner Oratorien. Fast in allen in Deutschland 200 Jahre lang vor Händel's Auftreten componirten Passions-Oratorien findet sich eine Anzahl der evangelischen Gemeinde wohlbekannter Choräle verflochten, wie dies auch noch bei Bach der Fall ist. Jene Werke deuten sowohl hierdurch, wie durch die erbaulichen Betrachtungen für Chöre oder einzelne Stimmen, welche den Fortgang der Erzählung der Leidensgeschichte unaufhörlich unterbrechen, auf ihre reine kirchliche Bestimmung. Erzählung, Darstellung und Charakterschilderung, die entschiedensten Kennzeichen der Epos, treten somit hier vor dem lyrischen Ausdruck der Andacht, oder hinter erbaulichen und religiös-sittlichen Zwecken in den Hintergrund.

Händel's musikalische Behandlungsweise seiner Oratorien dagegen ist eine, von der geschilderten, meist sehr verschiedene. Einmal finden wir aus ihnen den Choral und die durch denselben gegebene Beziehung auf die Kirche ganz ausgeschlossen. Ferner nehmen selbst die, auch bei ihm vielfach in die Erzählung eingeflochtenen und dem Chore oder Solostimmen zuertheilten ethischen Betrachtungen bereits eine merklich andere Stellung ein, wie in den Oratorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Sie halten nämlich den Gang der Erzählung weder so häufig, noch in gleicher Ausdehnung auf, wie dies z. B. in den Bach'schen Passionen geschieht. Nächstdem werden sie weit häufiger den in der Handlung auftretenden Per-

sonen selber, als gleichsam außer der Handlung befindlichen idealen Stimmen in den Mund gelegt.

So werden z. B. sämmtliche, in Händel's Oratorium Samson enthaltene Betrachtungen und Reflexionen direct durch die in der Erzählung auftretenden Personen, nämlich durch Samson, Micah, Manoah, Dalila vorgetragen, oder durch die Chöre der Israeliten, im Gegensatze zu den Chören der Philister, den Chören der heidnischen Priester Dagon's und dem Chore der Jungfrauen Dalila's. Ein gleiches gilt von fast allen anderen Oratorien Händel's.

Sie werden fühlen, wie sehr auf solche Weise der epische Zusammenhang gewahrt und hierdurch wiederum der musikalische Ausdruck beeinflußt wird. Es ist in dieser Beziehung z. B. sehr zweierlei, ob irgend eine, nicht zur Handlung gehörende ideale Stimme allgemeine Betrachtungen über den Verlust des Augenlichtes anstellt, oder ob der erblindete Samson selber ausruft: „Nacht ist's umher!" — Der Betrachtung gewidmete Chöre und Arien, die nicht durch bestimmte, dem Epos, um das es sich handelt, angehörende Personen ausgesprochen werden, finden wir bei Händel, charakteristischer Weise, hauptsächlich im Messias, in seinem Oratorium: „Frohsinn und Schwermuth", in seinem sogenannten „Gelegenheitsoratorium" (1745 zur Feier des Sieges bei Culloden geschrieben), sowie in seinem Oratorium: „Sieg der Zeit und Wahrheit." Somit also nur in solchen Werken, die entweder, wie der Messias, sich wieder dem Kirchlichen sehr nähern, oder mehr symbolischer und allegorischer, als eigentlich epischer Natur sind. In allen seinen

Oratorien dagegen, die der nationalen Heldengeschichte der Israeliten angehören, nicht weniger in denjenigen dieser seiner Werke, die classische oder heidnische Stoffe behandeln, gehen auch die, die Handlung begleitenden Momente lyrischer Stimmung und Erregung aus dem Inneren der im Mittelpunkt derselben wirkenden Personen hervor. Aus diesem Grunde rundet sich ihr Bild zu plastischer Fülle und Deutlichkeit ab; wir glauben, diesen erhabenen Gestalten bis in's Herz zu schauen, und sie stehen uns als so abgeschlossene Charaktere gegenüber, daß weder frühere, noch unsere modernen Oratorien-Componisten etwas geschaffen haben, das sich mit ihnen vergleichen ließe. Die letzteren schon aus dem Grunde nicht, weil dieselben vielfach die von Händel betretenen Bahnen wieder verlassen haben, um abermals in kirchliche Richtungen einzulenken. So schrieb z. B. Spohr sein, an kirchliche Ueberlieferungen und Dogmen anknüpfendes Oratorium: „Die letzten Dinge"; Friedrich Schneider sein, jenem Werke durch seine Stoffwelt verwandtes Oratorium: „Das Weltgericht" und Mendelssohn seinen Paulus, der, obwohl mehr epischen Gehaltes, wie die beiden so eben genannten Oratorien, doch nicht immer auch episch behandelt ist. Paulus offenbart sich z. B., ganz abgesehen von den darin in Bach's Weise verflochtenen Chorälen, schon dadurch als eine weit lyrischere Composition, wie Händel's Oratorien, weil die meisten der in ihm enthaltenen Arien nicht durch bestimmte, der Erzählung angehörende Personen, sondern durch Ideal-Stimmen vorgetragen werden.

Händel erscheint somit nicht allein als der Be-

gründer der epischen Stylform in der Musik, sondern er ist auch deren fast einziger consequenter Vertreter. Wollen wir uns aber zum Bewußtsein bringen, was es heißen will, daß ein einziger Meister eine neue Gattung von Werken für seine Kunst ermöglicht, so wird es gut sein hervorzuheben, daß die gesammte Musik überhaupt nur drei verschiedene Stylformen kennt. Es sind dieselben, denen wir in ihrer, ihr am nächsten verwandten Schwesterkunst, der Poesie, begegnen: Nämlich die epische, lyrische und dramatische. Der epischen Stylform fällt im Allgemeinen in beiden Künsten die Erzählung und Schilderung großer Thaten, Ereignisse und Völkerschicksale, seien sie historischer oder mythischer Natur, zu. Die lyrische Stylform leiht wiederum, hier wie dort, den besonderen Gefühlen, Empfindungen, Stimmungen, Phantasien, Träumen, Ahnungen und Vorstellungen des Einzelnen oder des Individuums Ausdruck und Stimme. Die dramatische hat es, in der Poesie und in der Musik, statt, wie im Epos, mit der Erzählung und Schilderung von Ereignissen und Personen, mit deren leibhaftiger Darstellung und daher auch mit der Vorführung und Veranschaulichung von Handlungen zu thun. Hiernach sind in der Musik Oratorien und Cantaten, die mythische oder historische Ereignisse zwischen bestimmten Personen erzählen, schildern und feiern, epischer Natur. Dagegen ist die gesammte Kirchenmusik, also auch Oratorien und Cantaten, wenn der darin befindliche epische Gehalt vor ihrer gottesdienstlichen Bestimmung in den Hintergrund tritt, lyrischer Natur. Dies kann uns nicht befremden. Alle

Empfindungen und Stimmungen der Andacht und einer religiösen Ueberzeugung sind Eigenthum und Product der Seelenzustände des Einzelnen und haben, selbst dann, wenn sie von einer ganzen Gemeinde ausgesprochen werden, doch nur in sofern Wahrheit, als sie in der Seele eines jeden Gliedes derselben zu ihrem besonderen Ausdruck und Leben gelangt sind. Außer der Kirchenmusik gehört natürlich auch, wie in der Poesie, das Lied zur lyrischen Stylform und Ausdrucksweise der Musik. In einer nur ihr eigenen Weise endlich ergeht sich die Tonkunst auf diesem Gebiete in der Instrumentalmusik. Handelt es sich doch auch in dieser ebenso wenig um eine Erzählung, wie um eine eigentliche Darstellung von Handlungen, Ereignissen und Personen. So wenig — daß die Instrumentalmusik, wo sie sich ausnahmsweise zu solchen Versuchen herbeiläßt, entweder auf Abwege geräth, oder minder frei, daher gehemmt, gebunden und selbst in Spielereien ausartend, erscheint. Auch die Instrumentalmusik leiht hauptsächlich der besonderen inneren Welt des Einzelnen Ausdruck, wird darum aber freilich, je nachdem dieser Einzelne eine größere oder beschränktere Welt in seinem Innern umfaßt, sich vertiefen und erweitern, oder verflachen und verengen.

Die Oper, das Singspiel und das Melodrama vertreten die dramatische Stylform in der Tonkunst. Auch das durch Zwischenaktsmusik und Einflechtung musikalischer Momente belebte Drama der Poesie gehört zur Hälfte hierher. So z. B. die Zwischenaktsmusik Beethoven's zu Goethe's Egmont; Mendelssohn's zu Shakespeare's Som-

mernachtstraum, zu Sophokles Antigone und zu Racine's Athalia; Meyerbeer's zu seines Bruders Drama: Struensee, u. s. w.

Lassen Sie sich durch die Trockenheit, die allen Classificationen gleich der soeben aufgestellten innewohnt, nicht davon abschrecken, dieselbe innerlich festzuhalten. Ich hoffe Ihnen gerade auf solchen Wegen eines der Mittel an die Hand zu geben, durch welche Sie später in den Stand gesetzt sein werden, sich sofort ein allgemeines Bild von der Stellung zu machen, die dieser oder jener hervorragende Tondichter in der Musik einnimmt. Wie wir wissen, daß die Welt in Homer ihren größten Epiker, in Goethe ihren größten Lyriker und in Shakespeare ihren gewaltigsten Dramatiker besitzt, so werden Sie ähnliche Maaßstäbe künftig auch an unsere großen Tondichter zu legen im Stande sein. Und wenn Sie hierbei vorläufig auch nur ein ganz allgemeines Bild des Werthes oder der Stellung derselben in der Tonwelt erhalten, so sind Sie doch bereits vor dem vollständigen Verkennen eines Meisters gewahrt und werden, von dem gewonnenen Standpunkte weiter fortschreitend, auf keine eigentlich falschen Fährten mehr gerathen können.

Von Händel nun haben wir erfahren, daß er seiner künstlerischen Natur nach vorwaltend episch ist. Aber nicht das allein, sondern auch, daß er durch die, innerlich und äußerlich veränderte Form, die er dem Oratorium gegeben, als der eigentliche Begründer des musikalischen Epos überhaupt dasteht. Sie werden nunmehr, nach der Darstellung der drei Stylformen der Musik, empfinden, was eine solche Stellung in der musikalischen Literatur

bedeuten will. Dem habe ich jedoch abermals hinzuzufügen, daß Händel auch bis zur heutigen Stunde der gewaltigste und nach keiner Seite hin · wieder erreichte Meister der epischen Stylform im gesammten Gebiete der Tonkunst geblieben ist.

Auch Händel, meine Damen, können Sie auf dem Wege des Clavierspiels näher kommen. Seine Suiten und Fugen für das Clavier gehören mit zum Schönsten der älteren Clavierliteratur und stehen, wenn sie auch im Allgemeinen einen mehr heiteren, brillanten, pomphaften oder lieblichen Charakter haben, als die tiefsinnigen Claviercompositionen Bach's, diesen doch in würdiger Weise gegenüber. Im Allgemeinen jedoch ist Bach auf diesem Felde in einem weit größeren Umfange und daher auch viel mannichfaltiger vertreten, wie sein großer Zeitgenosse. Wollen Sie Händel wahrhaft kennen lernen, so müssen Sie ihn auf dem eigentlichen Felde seiner unvergänglichen Wirksamkeit aufsuchen; nämlich im Oratorium, d. h. also im Concertsaal oder in Kirchen-Concerten. Damit Sie nun auch hier aus erster Quelle schöpfen, würde ich mir erlauben, denjenigen unter Ihnen, die eine Solo- oder auch nur eine Chorstimme besitzen, anzurathen, Mitglieder eines jener zahlreichen gemischten Gesangvereine zu werden, die über ganz Deutschland und zum Theil auch über England verbreitet sind und sich die Aufführung Händel'scher Oratorien zu einer ihrer Hauptaufgaben ausersehen haben. In Berlin allein kann ich Ihnen zwei große Vereine namhaft machen, die sich vorzugsweise der Feier des Händel'schen Genius widmen. Es sind dies die Sing-Akademie und der Stern'sche

Verein. Wenn Sie in den, dort zu den Concerten stattfindenden Proben sich auch nur als zuhörende Mitglieder einfänden, welche beide Vereine zulassen, so würden Sie sich schon eines unendlichen Gewinnes, betreffs der Ausbildung ihres musikalischen Geschmackes oder ihres musikalischen Auffassungsvermögens und Urtheils erfreuen. Besser freilich aber noch wäre in dieser Beziehung ihre active musikalische Betheiligung.

Der hier gegebene Hinweis auf die Chorproben zu Händel's Werken giebt uns Veranlassung der hervorragenden Stellung seines Chores in seinen musikalischen Heldendichtungen zu gedenken. Es ist ebenfalls wieder ganz episch, daß in Dichtungen, in denen sich's nicht um die Geschicke Einzelner, sondern um das Wohl und Wehe ganzer Völker handelt, diese letzteren auch eine hervorragende Stimme gewinnen und hierdurch die, über private Ereignisse und Verhältnisse weit hinausgehende Bedeutung eines solchen Werkes kenntlich machen. In Homer's Ilias geschieht dies in so ausgesprochener Weise, daß wir, trotz des Hervorragens einzelner Helden und Fürsten, doch keinen Augenblick der beiden Völker vergessen, die einander kampfgerüstet vor Troja gegenüber stehen und somit jenen Führern erst den Hintergrund verleihen, durch den wir uns ihrer Bedeutsamkeit bewußt werden. Wie treten z. B. solche Volksmassen vor unsere Anschauung hin, wenn es im zweiten Gesange der Ilias heißt: „Heran dort stürzen die Völker. Wie wenn Schaaren der Bienen daherziehen, dichten Gewimmels. Jetzt in Haufen gedrängt, umfliegen sie Blumen des Lenzes. Viele hier, unzählbar entflogen sie, andere

dorthin. Also zogen, gedrängt von den Schiffen daher und Gezelten, rings unzählbare Völker am Rand des tiefen Gestades, Schaar an Schaar zur Versammlung. Entbrannt in der Mitte war Ossa, welche, die Botin Zeus, sie beschleunigte, und ihr Gewühl wuchs. Weit nun wallte der Markt und es dröhnte drunten das Erdreich, als sich das Volk hinsetzt', und Getös' war". Noch mehr wie hier, gelegentlich einer Volksversammlung, treten uns die Massen des Volkes vor unser inneres Auge, wenn uns die Auszüge der Troer und Achaier zur Schlacht dargestellt werden, oder die Schlacht selber in ihrem Verlaufe geschildert wird, in welcher die Gestalten einzelner Helden gleichsam nur auf Momente im Vordergrunde erscheinen, um sich dann wieder im allgemeinen Gewühl und Getöse oder in einem heldenhaften Ansturm und, umgekehrt, in der unwiderstehlichen Flucht größerer Massen zu verlieren. Selbst die Aufzählung der verschiedenen griechischen Völkerstämme und der Zahl ihrer Kämpfer, die zu Schiffe an das Gestade von Troja gekommen, oder der Bundesgenossen des Priamos so wie der Zahl seiner kämpfenden Söhne und der von ihnen geführten Bürger Troja's, gehören hierher.

Die Musik nun ist in der glücklichen Lage, uns die großen Massen, deren Geschicke das Epos zum Gegenstande seiner Darstellung macht, nicht bloß aufzählend oder in einer, erst allmählich zum inneren Bilde sich gestaltenden Schilderung vorzuführen, sondern sie im Chore sogleich in ihrer ganzen Gewalt und Vielgestaltigkeit hinzustellen und auf uns wirken zu lassen. Aber die Chöre Händel's haben nicht nur die Bestimmung, das Volk,

oder die Völker, um die es sich handelt, selbstredend einzuführen, sondern der Meister verleiht ihnen auch eine neue Bedeutung dadurch, daß sie ihm dazu dienen, ungeheuere, erschütternde oder wunderbare Ereignisse, die eindringlich genug zu schildern, die Stimme des Einzelnen zu ohnmächtig und schwach scheint, darzustellen und zu malen.

Die besondere Wirkung und Natur der Chöre Händel's deutlich zu machen, dient vorzüglich auch ein Vergleich derselben mit den Chören Bach's. Man kann im Allgemeinen sagen, daß Händel's Chöre nicht jene breite Entwicklung gewinnen, welche gewisse, dem Ausströmen tiefster religiöser Empfindung dienende Chöre Bach's, z. B. der Eingangschor seiner Matthäus-Passion, oder viele seiner über Choräle gebauten Motetten-Chöre besitzen. Ebensowenig lassen sie jene prägnante Kürze, daher auch nicht jene nur scharfen oder nur skizzenhaft andeutenden Umrisse gewahren, welche den, oft nur wenige Takte umfassenden Judenchören in der Matthäus-Passion eigen ist. Händel's Chöre sind weder so lyrisch und in einer, der bewegten Seele nimmer genügenden Weise ausgiebig, wie gewisse, in Andacht sich auflösende Chöre Bach's, noch so lakonisch-dramatisch wie des gleichen Meisters Judenchöre. Sie erscheinen vielmehr einerseits zusammengefaßter, weil in plastischer Weise darstellend, schildernd, betrachtend, erzählend, andererseits dagegen, — wenn sie nämlich dramatisch wirken sollen — wiederum breiter ausgeführt, als jene, nur fanatischen Ausrufen vergleichbare Judenchöre der Bach'schen Passion. Sie stehen daher in der Mitte zwischen beiden Gattungen, d. h. sie sind eben *epischer* Natur.

Wenn Bach zu den Meistern gehört, die sich unserem Verständnisse nur allmählich erschließen, so ist Händel umgekehrt volksthümlich und wirkt sofort auf größere Kreise. Seine Melodien haben häufig eine überraschende Verwandtschaft mit schwungvollen Volksmelodien; besonders mit solchen, die zu den vaterländischen oder nationalen Gesängen ganzer Völker gehören. Darum zünden sie auch wie diese, d. h. ihre Wirkung erfolgt nicht nur auf den Einzelnen, sondern reißt ganze Massen mit sich fort. Auch in dieser Fähigkeit *populär* zu werden, zeigt sich uns Händel als der *epische* Meister. Der Sänger der griechischen Heldenzeit und der nordische Barde wandten sich nicht an *Einzelne*, sondern an das Verständniß der *Menge*, um bei ihr, durch den Preis einer ruhmvollen Vergangenheit, das Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit und den Wunsch der Nacheiferung erhabener Thaten zu wecken und zu befestigen.

Nichts ist daher auch gerechtfertigter und hat sich im Laufe der Zeiten mehr bewährt, als Händel's Oratorien auf das Programm großer *Musikfeste* zu bringen, wo sie, in oft tausendstimmiger Besetzung vorgetragen, auf noch größere Massen Hörender wirken. In dieser Weise haben sie sich, seit mehr als einem halben Jahrhundert, auf den niederrheinischen Musikfesten eingebürgert, die alljährlich zu Pfingsten stattfinden und zwischen den drei Städten: Köln, Aachen, Düsseldorf wechseln. Da ich persönlich einer Reihe dieser Musikfeste beigewohnt habe, so ist es mir unmöglich, sie mit etwas anderem zu vergleichen, als mit den olympischen Festspielen der Alten. Wenn es sich hier auch nicht um den Kampf von Wagen

und Streitern handelt, so ist es doch in Wahrheit ein Wettkampf der Gesänge und der Sänger. Und wie Griechenland die Bewohner aller seiner Gauen zu jenen Festen sandte, so strömen sämmtliche hervorragende Gesangvereine des Rheinlandes und, außer ihnen, eine Unzahl von Hörern von nah und fern zu jenen rheinischen Musikfesten zusammen. Mag das Dampfroß sie in fliegender Eile herbeiführen, oder die, den breiten Rücken des grünen Rheinstromes aufwühlenden und reich beflaggten Dampfboote sie durch die Frühlingsluft herbeitragen — in allen lebt das Gefühl, daß sie zu einem hohen Festtage der Kunst und unseres modernen Culturlebens wallfahrten. Und wenn sich am Festorte selbst alte Freunde wiederfinden und in die Arme schließen, wenn jedes Herz höher schlägt, jedes Auge freudiger glänzt und der neubelebte Glaube an die Ideale des Lebens, Männer und Frauen, Jünglinge und Jungfrauen in eine über das Alltagsdasein hinausgehende gehobene Stimmung versetzt, so lehrt die Erfahrung, daß es vor allem anderen die Muse Händel's ist, dessen Oratorien fast bei keinem dieser Feste gefehlt haben, die seit vielen Jahren und in einer immer sich steigernden Weise diese beseeligenden Wirkungen auf die Menschen ausübt.

Es ist jedoch nicht nur das Rheinland, wo Händel, als der Epiker, zum Volke spricht, sondern wir finden seine Oratorien auch bei allen größeren Gesangvereinen Deutschland's und England's eingebürgert. Daß England seine zweite Heimath geworden, zeigt sich auch in dieser Beziehung. Außer in Deutschland, werden Händel's Oratorien nirgends in der Welt mit gleicher Verehrung

gegen den Meister und mit gleicher Präcision und Begeisterung ausgeführt, wie in England. Dies gilt ebensowohl von den Musikfesten zu Birmingham, Manchester und Dublin, als von den Monstre-Concerten des Krystall-Palastes und Exeter-Halls, oder Edinburgs und Glasgows. Nicht ohne innere Berechtigung durfte darum England dem Meister ein Monument in der Kathedrale von Westminster, nahe bei den Denksteinen Shakespeare's und anderer hervorragender Männer Großbritanniens, errichten. Es hat sich Händel wahrhaft zu eigen gemacht und darf ihn daher mit demselben Rechte unter die Seinen zählen, wie wir Deutschen Shakespeare den Unsern nennen.

Händel's Beziehungen zu England zeigen sich aber in noch bedeutsamerer Weise, und zwar in seinen Werken. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß, ohne die Einwirkung eines so großen stattlichen Gemeinwesens, wie es England darstellt, auf Händel's Geist ohne die politische Freiheit, von der er sich dort umgeben sah und die jedem Einzelnen eine hohe Selbstständigkeit verlieh, daß ferner, ohne das starke Nationalgefühl der Engländer und die lebendig bei ihnen fortwirkenden Erinnerungen an glorreiche Kämpfe gegen ihre Feinde, Händel weder jener volksthümliche Meister, noch jener Sänger des Heldenthumes und des Heroismus, oder der Verherrlicher nationaler Freiheit und Größe hätte werden können, als welchen wir ihn in seinen epischen Tondichtungen bewundern. Selbst der belebende Anhauch und die gewaltigen Eindrücke des Meeres spiegeln sich, wie sie auf die Nation, die die britischen Inseln

bewohnt, einwirkten, in seinen Werken. Chöre z. B. von der Majestät oder der überwältigenden Erhabenheit, wie wir sie, in Verbindung mit Schilderungen des Oceans, in dem Oratorium Israel in Egypten finden, konnte nur ein Künstler schaffen, dem die See kein fremdes Element mehr und der sie ebensowohl in den erhabenen Schrecken ihrer Stürme, wie in der stillen Größe ihrer Ruhe aus eigener Anschauung kennen gelernt. In Israel in Egypten gehört besonders jener über allen Ausdruck gewaltige Chor hierher, der sich auf den Untergang des Pharao und seines Heeres bezieht: „Aber die Fluthen überwältigten der Feinde Schaar, daß auch nicht einer übrig blieb." Nicht weniger jener andere zu den Worten: „Die Tiefe deckte sie, sie sanken wie die Steine auf den Grund," oder der, wie von wunderthätigen erquickenden Seewinden umspielte Chor: „Und von dem Hauch Deines Mundes zertheilten sich die Wasser," der in seinem weiteren Verlauf, bei den Worten: „Die Fluthen standen aufrecht da, und erstarrt lag die Tiefe im Herzen der See," zu einer Erhabenheit der musikalischen Schilderung und Darstellung sich steigert, deren Wirkung durch gewaltige Chormassen man selbst erlebt haben muß, um sie für möglich zu halten. Und was sollen wir nun gar von dem Chore sagen, der uns mit den Worten: „Das Roß und den Reiter hat der Herr in's Meer gestürzt," den Untergang gewaltiger Kriegerschaaren in den empörten Wogen des zürnenden Elementes zum zweiten Mal erleben läßt. Diesmal in der Erinnerung des, den Gott seiner Väter verherrlichenden israelitischen Volkes.

Wunderbar überhaupt ist die Stellung, die das

Oratorium: „Israel in Egypten“ unter den übrigen Händel'schen Werken dieser Gattung einnimmt. Von einem eigentlichen Helden, welcher hier doch Moses hätte sein müssen, ist so gut wie gar nicht die Rede. Die Situation, in der sich das israelitische Volk vor dem Auszuge aus Egypten befand, wird nur ganz kurz angedeutet. Ebenso wird Moses nur in einem einzigen Recitative erwähnt, nirgendswo aber eigentlich handelnd, geschweige denn redend, oder in eigener Person hervortretend, eingeführt. Da dies Verfahren im größten Gegensatze zu allen übrigen biblischen Oratorien Händel's (mit einziger Ausnahme des Messias) dasteht, so werden wir inne, daß der eigentliche Heros, welchen „Israel in Egypten“ feiert, Jehova ist! — Eine ebenso erhabene, wie ungeheuere Idee, die nur ein Riesengeist, wie Händel, nicht allein zu fassen, sondern auch in der künstlerisch so überwältigenden Weise, wie er es gethan, durchzuführen vermochte! — Nun erklärt es sich auch, warum der Tondichter, mit Ausnahme von einigen wenigen Recitativen und einer gleich geringen Anzahl von Solostücken, die im Ganzen des Werkes fast verschwinden, dies Oratorium aus einer ununterbrochenen Kette von Chören bestehen läßt, von denen die Mehrzahl achtstimmig ist. Die Thaten Jehova's zu schildern, reichen die schwachen Stimmen Einzelner nicht aus. Alles, was Odem hat, das ganze Universum muß Ton und Stimme gewinnen, um den würdig zu preisen, der, als der nationale Siegesgott des auserwählten Volkes, unmittelbar handelnd in dessen Geschicke eingreift und die Feinde desselben niederwirft. Hieraus erhellt auch, daß dies Werk, trotz des Mangels

einer verbindenden recitativischen Erzählung und der Personifizirung hervortretender Individuen, doch durchaus nicht (wie der Messias) sich dem Kirchlichen nähert, sondern durch und durch episch bleibt. Denn auch hier ist die Erzählung und der Bericht ungeheuerer Thaten und Ereignisse, sowie deren eingehendere Darstellung und Schilderung die Hauptsache geblieben; nur daß, statt Einzelner, Chormassen das Amt des Erzählers übernommen haben. Wenn wir nun noch außerdem in Anschlag bringen, daß in der Musik, als in einer in einem weit höheren Grade lyrischen Kunst, wie die Poesie, das Epos eine, diesem ihrem Wesen entsprechende modificirte Gestalt annehmen muß, so erklärt sich uns völlig die vorzugsweise epische Wirkung, die gerade bei Aufführungen des Israel auf den Hörer erfolgt*).

Werfen wir nun noch einen Blick auf des Meisters äußere Lebensschicksale. Georg Friedrich Händel ward am 23. Februar 1685 (also in demselben Jahre mit dem größten Mitlebenden unter seinen Kunstgenossen: Johann Sebastian Bach) zu Halle an der Saale geboren. Sein Vater war daselbst Wundarzt und Barbier und zugleich Kammerdiener des dort residirenden Herzogs Augustus. Der alte Händel heirathete mit 63 Jahren zum zweitenmale eine, um die Hälfte der Jahre jüngere Predigerstochter und der einzige Sohn dieser Ehe blieb unser

*) Die angeblich von Händel diesem Werke später noch eingefügten verbindenden Recitative können unsere Auffassung desselben nicht verändern. Entscheidend ist die Gestalt, in der es uns überliefert wurde, sich einbürgerte und bis zum heutigen Tage zur Aufführung gelangt.

Meister, da ein älterer Bruder, kaum zur Welt gekommen, wieder verschied. Wie auf alle großen Männer, muß auch auf ihn seine, von echtem Gottvertrauen und liebenswürdiger Anspruchslosigkeit erfüllte Mutter einen großen Einfluß geübt haben, während er vom Vater den festen Willen und die unbeugsame Thatkraft erbte. Die Anlage zur Musik zeigte sich in frühester Kindheit und wurde, da ein Musiker in Deutschland damals noch sehr wenig galt, Händel's Vater, der mit dem spät geborenen Söhnchen hoch hinaus wollte, so verdächtig, daß er ihm alles Musiciren streng verbot. Der Knabe sollte, nach dem Willen des Alten, der ein für seine Verhältnisse vermögender Mann geworden war, einmal studiren und Rechtsgelehrter werden. Was halfen aber alle väterlichen Befehle gegen die, dem Kinde von Gott und der Natur eingeborene Anlage. Durch eine mitleidige Tante hatte sich der Knabe eines der damaligen kleinen Claviere, ein sogenanntes Clavichord, zu verschaffen gewußt, dessen Töne so schwach waren, daß er sich auf demselben unter dem Dache, ohne vom Vater gehört zu werden, üben konnte. Eine spätere, in Weißenfels erfolgende Fürsprache bei Händel's Vater, durch den dortigen Fürsten, der den Knaben zufällig hatte spielen hören, ermöglichte es wenigstens, daß dem Sohne erlaubt ward, neben den Studien, die festgehalten wurden, sich in seinen Freistunden ungehindert mit der Musik zu beschäftigen. Ja es wurde ihm sogar gestattet, bei Zachau, dem Organisten der Marktkirche zu Halle, regelmäßigen Musikunterricht zu nehmen. Im Jahre 1702 bezog er, als Studiosus juris, die neuerrichtete Universität seiner Vaterstadt, in

der er nebenbei auch eine Organistenstelle verwaltete. In dieser Zeit kam endlich sein Entschluß zur Reife, der Wissenschaft für immer den Rücken zu kehren. Er reiste 1703 nach Hamburg, woselbst er im Orchester des dortigen Theaters anfänglich die zweite Geige spielte. Hier lernte er seinen Kunst- und Zeitgenossen Mattheson kennen, Sänger an der in Hamburg errichteten Oper, einer der frühesten in Deutschland. Mattheson war Händel zwar anfänglich nützlich, nahm jedoch bald so sehr die Miene eines Protectors und Vorgesetzten gegen den, ihm an Geist und Charakter so überlegenen Freund an, daß es eines Tages, als sie, beide schon erregt, das Theater verlassen hatten, auf offenem Markte zwischen ihnen zum Zweikampfe kam. Beide trugen nämlich, nach der Sitte der damaligen Zeit, einen Degen an der Seite. Wäre ein von Mattheson auf Händel's Brust geführter Stoß nicht an einem Metallknopfe des Rockes seines Gegners abgeprallt, so wäre es um das Leben unseres Meisters geschehen gewesen. Für Hamburg schrieb Händel eine Passions-Cantate, sowie 1704 seine erste Oper „Almira". Italien galt damals noch für die Hochschule aller Künste. Aus diesem und anderen Gründen wandte sich auch Händel dorthin, wo wir ihm 1707 in Florenz begegnen. Für diese Stadt, wie im nächsten Jahre für Venedig und Neapel, schrieb er verschiedene Opern im Style der damaligen Zeit. Ein bedeutsameres Werk brachte ihm Rom, wo er die Allegorie: Il trionfo del tempo schrieb. Italien brachte Händel den großen Gewinn, daß er dort Schönheit der Melodie mit seiner deutschen fugirten und contrapunktischen Stylweise verschmelzen lernte. In

Venedig erhielt er 1710 einen Ruf als Capellmeister nach Hannover. In demselben Jahre ging er auf Urlaub nach London, wo er sich mit seiner Oper „Rinaldo" alle Herzen gewann. Bei einem späteren Urlaub in London versäumte er, rechtzeitig nach Hannover zurückzukehren und verscherzte außerdem noch die Gnade seines Churfürsten durch die, ihm von der Königin Anna von England aufgetragene Composition eines Te deum zur Feier des, für die Protestanten faulen und darum seinem Fürsten mit Recht verhaßten Utrechter Friedens (1713). Eine solche Unbesonnenheit hat er hart büßen müssen. Sein Churfürst ward im Jahre 1714 König von England. Händel war bei ihm derart in Ungnade gefallen, daß er es nicht wagen durfte vor ihm zu erscheinen. Erst als er 1715 den König, bei einer Wasserpartie auf dem Themsestrom, mit seinen, als „Wassermusik" bekannt gewordenen Instrumental-Stücken überraschte, kam eine Aussöhnung zu Stande. Dieselbe hatte das Resultat, daß Händel wieder angestellt wurde. Er folgte später einem Rufe des in Cannons, unweit London, residirenden Herzogs von Chandos. Hier schrieb er für dessen Capelle eine Reihe von Anthems (cantatenartige Kirchenstücke), die, in ihrer eindringlichen Kraft und Darstellungsweise, den Styl seiner Oratorien gewissermaßen vorbereiteten. Im Jahre 1720 trat ein großer Wendepunkt in Händel's Leben ein, indem er von nun an seine Thätigkeit fast volle 20 Jahre lang der Oper widmete. Doch standen ihm in London die Italiener als geschlossene Partei gegenüber, da er einen, von ihrer Weise verschiedenen ernsteren Styl einführen wollte. Anfänglich vom Adel hierbei

unterstützt, verließ ihn dieser treulos, verband sich mit Händel's alten Feinden und gründete eine neue Opern-academie, die dazu bestimmt sein sollte, Händel's fortan selbständiges Unternehmen zu ruiniren. Der willens-starke, unerschütterliche Mann nahm den ihm angebotenen Kampf mit den, nunmehr den seinen weit überlegenen Kräften an Sängern, Geld und Protection kühn an. Die Concurrenz jedoch zweier gleichzeitig in London spie-lender italienischer Opern und die Erbitterung, mit der man sich gegenseitig zu überbieten suchte, führten endlich zum Ruin beider Unternehmungen. Diesem harten Schlag erlag der Meister. Gemüthlich tief verstört, mit einer in hohem Grade erschütterten Gesundheit und finan-ziell ruinirt, ging er nach Aachen, um sich in den dor-tigen Bädern, so weit dies noch möglich, herzustellen. Dies gelang über alle Erwartung. Der Riese hatte, gleich Antäus, wieder die Mutter berührt, die ihm neue Kräfte verleihen sollte. Denn von dem gesegneten Aufent-halte in vaterländischer Luft und auf deutscher Erde sollte, ihrem wesentlichsten Inhalte nach, diejenige Epoche des Händel'schen Schaffens datiren, die den Meister für die Nachwelt unsterblich gemacht. Er wandte der Oper fortan den Rücken zu und widmete sich gänzlich der Schöpfung seiner herrlichen Oratorien. Mit dieser veränderten Thätigkeit kehrte auch das Glück wieder bei ihm ein. Seine Oratorien bahnten sich schon bei seinen Lebzeiten ihren Weg und brachten ihm Ruhm, Ehre und Vermögen; Dinge, an die er sicher bei der Conception dieser, aus dem tiefsten Innern hervorgegangenen er-habenen Schöpfungen kaum gedacht, die ihn aber auch

vor der Welt zu einem hoch angesehenen Manne machten. Man drängte sich in London zu den Oratorien-Aufführungen Händel's und selbst der englische Hof suchte ihn wieder auf jede Weise auszuzeichnen. Sehr rührend ist es, daß er seinen, 1741 in 24 Tagen componirten Messias, so lange er lebte, nur zu wohlthätigen Zwecken aufführte. Während der Composition des Jephta, 1751, fingen Händel's Augen zu leiden an und bald darauf sehen wir ihn, gleich seinem großen Zeitgenossen Bach, völlig erblinden. Er fuhr demungeachtet fort, alljährlich, wie bisher, in der Fastenzeit 12 Oratorien-Concerte zu geben, in denen er sich auch auf der Orgel hören ließ. Am 14. April 1759, nur acht Tage nach einer Aufführung seines Messias, schloß der große Meister für immer die Augen.

Der gegebene Ueberblick von Händel's Leben zeigt uns recht deutlich, wie sehr in der Kunst der Mensch und der Künstler in ihrem Thun und Lassen eins sind und giebt uns, wenn wir uns in dieser Beziehung an Bach erinnern, einen neuen Maaßstab für die Beurtheilung des Gegensatzes, sowie der sich zugleich ergänzenden Anlage beider Meister an die Hand. — Bach verweilte sein Leben lang in Thüringen und Sachsen; seine weitesten Ausflüge, die zugleich als die einzigen in seinem Leben dastehen, gingen nach Hamburg und Berlin. Händel dagegen bereiste ebensowohl Nord- und Süddeutschland, wie Italien, England und Irland; er hat seinen Dirigentenstab ebensowohl in Neapel und Rom, wie in Hamburg, Hannover, London und Dublin geschwungen. Bach blieb lebenslänglich in kleinbürgerlichen

und höchst bescheidenen Verhältnissen, in denen er sich von Kirchenvorständen und anderen untergeordneten Persönlichkeiten Verweise ertheilen lassen mußte. Händel dagegen war ein Bürger der großen Welt und ein so vermögender Mann, daß er auf eigene Kosten eine Oper, im Kampfe mit einer italienischen Operngesellschaft und dem reichen Adel Londons, errichten und Jahre lang aufrecht erhalten konnte. Wenn ihn dies zuletzt auch bankerott werden ließ, so finden wir ihn doch gegen Ende seines Lebens abermals als einen wohlhabenden Mann und als einen Künstler voll so hohen Selbstgefühles, daß er sich auch Königen und Fürsten gegenüber nicht das Geringste vergab. Bach war zweimal verheirathet, Vater von 20 Kindern und wirkte in einem eng umschriebenen Kreise täglicher Pflichten. Händel dagegen blieb unverheirathet und machte mit den Frauen mitunter etwas zu kurzen Proceß, wie es denn ja bekannt ist, daß der riesenstarke, leicht aufbrausende Mann die Sängerin Cuzzoni, als sie eine gewisse Arie von ihm nicht singen wollte, wie ein Kind, in die Arme nahm und mit den Worten zum Fenster hinaushielt: „Entweder Sie singen, oder ich lasse Sie auf die Straße hinabfallen.“ Bach war eine nach innen gekehrte Natur, verschlossen der Welt gegenüber und nur im Kreise der Seinigen mittheilsam. Händel war neben dem Künstler auch Geschäftsmann, wußte die Welt zu behandeln und mit ihr zu verkehren, war rasch in seinen Entschlüssen und führte sie mit eiserner Energie und angeborener Thatkraft durch. Bach's Gesichtskreis beschränkte sich fast ausschließlich auf seine Kunst und auf das evangelische

Christenthum, in dessen reinster Form. Händel war durchaus nicht allein als Musiker durch Italien gereist, sondern hatte, mit fast gleichem künstlerischem Interesse, sein Auge den Schätzen bildender Kunst, die Italien birgt, zugewandt. Seine Liebhaberei in dieser Beziehung war so entwickelt, daß er, auch später noch in London, der Malerei seine lebhafte Theilnahme schenkte. Daher begegnen wir ihm als dem Besitzer einer kleinen Gemäldesammlung, welche zu bereichern, er keine Bilder-Auction versäumt haben soll. Ein so vorzüglicher evangelischer Christ und Protestant er auch war, so wenig beschränkte er sich doch auf einen solchen Geisteshorizont. Schon seine Opern und Oratorien beweisen, daß er ebensowohl in der classischen Mythologie, im griechischen Alterthume und in den nationalen Traditionen der Israeliten, als in der Welt christlicher Anschauungen zu Hause war.

Wie sehr stimmt dies alles mit der ganzen schöpferischen Thätigkeit beider Meister. Wie hätte Bach, bei einer anderen Gestaltung seines Lebens, sich so ganz in die geheimnißvollen Tiefen gläubiger Andacht versenken können, daß Goethe von seiner Musik, so wahr wie geistvoll sagen durfte: Sie gleiche der ewigen Weltharmonie, die sich mit sich selber unterhalte und nichts außer sich bedürfe! — Wie hätte umgekehrt Händel große Ereignisse und die Thaten von Helden und ganzen Völkern schildern, wie der Welt und dem Erhabenen, das sich in ihr ereignet hatte, oder darin als Tradition fortlebte, den Spiegel vorhalten können, wenn er nicht diese Welt im Süden und Norden, in großen Hauptstädten und an den Höfen bedeutender Fürsten, auf dem Ocean und in den

Thälern der Alpen kennen gelernt, sich mit ihr gemessen und an ihr die eigene Kraft erprobt hätte.

Die Tiefe und der Umfang des Händel'schen Genies werden uns ganz deutlich, wenn wir bedenken, daß er in einer großen Anzahl seiner Oratorien ein und denselben Gegenstand behandelt hat. Die Befreiung nämlich eines geknechteten Volkes durch einen in seiner Mitte aufstehenden Helden. Ein solcher Vorgang ist z. B. ebensowohl der Gegenstand des Samson, des Belsazar (wo Cyrus der befreiende Held ist) und der Esther, wie des Josua, Jephta und Judas Maccabäus. Aber wie verschieden behandelt er diesen Stoff, wie weiß er ihm immer wieder neue Seiten abzugewinnen und, mit der ihm eingebornen Freiheitsliebe, zu vertiefen und zu verklären. Unter den großen Künstlern ist ihm, wenn auch nach einer ganz anderen Seite hin, in dieser Beziehung nur Raphael zu vergleichen, der sich ebenfalls nimmer in der wiederholten Darstellung der heiligen Mutter mit dem Kinde genug zu thun vermochte. — Der in Händel's Judas gegen den Schluß eintretende Siegesgesang: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt", ist das herzerhebendste und gewaltigste Triumphlied, das ein Volk einem Helden, dem es Sieg und Freiheit verdankt, anzustimmen vermag und dabei von so fortreißender und allgemein verständlicher Melodie, daß mir der italienische Dichter Bergér im Jahre 1851, also lange vor der Wiedergeburt Italiens, enthusiasmirt zurief: „Dies Lied wird dereinst Italien anstimmen, wenn es den Helden zum Capitol geleitet, dem es seine Einheit, Freiheit und Auferstehung unter den Nationen verdankt!"

In solcher Weise wirkt der Meister bereits auf die Gebildeten und Besten der verschiedensten Völker und sein Ruhm wird in dieser Beziehung von Jahr zu Jahr wachsen und sich steigern. Uns Deutschen aber mag man ein Hochgefühl bei dem Gedanken verzeihen, daß wir einen solchen Heros der Kunst den Unseren nennen dürfen.

Christoph Willibald Ritter von Gluck.

Hatten wir in Bach den größten Kirchencomponisten und damit zugleich den hervorragendsten Meister einer der wichtigsten Gattungen der lyrischen Stylform in der Musik kennen gelernt, begrüßten wir in Händel den Begründer des epischen Styles in der Tonkunst, so haben wir es heute mit dem eigentlichen Vater der dramatisch-musikalischen Stylform und Ausdrucksweise zu thun. Der Meister, dem die Welt eine Entwickelung der Oper in einem wahrhaft dramatischen und poetischen Sinne verdankt, ist Christoph Willibald Gluck. Um seine Verdienste in dieser Beziehung ganz zu würdigen, ist es nothwendig, uns davon zu überzeugen, einen wie untergeordneten Werth und Inhalt die Oper vor seinem Auftreten in der Musik besaß.

Das im 16. Jahrhundert in Italien, stärker noch, wie in den vorhergehenden Jahrhunderten, erwachende Interesse, an der Hebung der literarischen und künstlerischen Schätze des classischen Alterthumes hatte in dem kunstsinnigen Florenz, unter anderem, auch Versuche der Wiedererweckung des antiken Dramas veranlaßt. Ein

Verein von Künstlern und Liebhabern trat um das Jahr 1580 in Florenz, im Hause des Grafen Vernio, zu einem solchen Zwecke zusammen. Als Resultat der hier angestellten Experimente entstand die erste lyrische Oper: Daphne, aufgeführt 1594 in Florenz. Ihr folgten: Orpheus und Euridice, mit Musik von Peri und Caccini, und la disperazione di Filano, componirt von Cavalieri. Die Musik dieser Opern bestand anfänglich eigentlich nur aus Recitativen, und zwar ebensowohl aus Secco-Recitativen, d. h. unbegleiteten und nur mit einem Generalbasse versehenen Declamationen, wie aus stellenweise von dem damaligen kleinen Orchester begleiteten, daher theilweise auch instrumentirten Recitativen. Erst mit Monteverde (1568—1643) erhebt sich die italienische Oper über jene frühesten, schwachen Anfänge. Wir finden in seinen Opern schon Sinfonien, welche damals, und noch lange nachher, die Stelle der Ouvertüre vertraten, sowie Ritornelle und Zwischenspiele für Orchester; nicht weniger kleine Duette und die Anfänge des arioſen Gesangstyls. Auch war es ihm noch sehr um dramatische Wahrheit zu thun. So soll er, um die Gefühle des Schrecklichen zu erhöhen, in seiner Oper: Combattimento di Tancredi e Clorinda, zum erstenmal das Tremolo im Streichorchester angewendet haben. Nach Monteverde und seiner Schule beginnt das Streben nach dramatischer Wahrheit, vor den Reizen einer bestechenden Melodie und der Kehlfertigkeit der Sänger, mehr und mehr in den Hintergrund zu treten. Der Meister, der mit solchen Anforderungen des größeren Publikums immer noch ein verhältnißmäßiges Streben

nach dramatischer Wahrheit vereinigte, während er andrerseits der Oper eine festere musikalische Abrundung und Form verlieh, war der große Sicilianer Alessandro Scarlatti, geb. 1659 in Trapani, gest. 1725 in Neapel. Ihm verdankt man mit die Einführung der in zwei Theile geschiedenen Arie (von denen ein jeder wiederholt wurde) in die Oper, sowie die Umgestaltung der Ouvertüre in zwei Allegro-Sätze, die in der Mitte durch einen langsamen Satz getrennt wurden. Nach Scarlatti, der nicht weniger als 115 Opern geschrieben, wird die Oper immer mehr zu einem bloßen Schaugepränge für das Auge und zu einer Gelegenheit für die Sänger, sich in Coloraturen und anderen virtuosenhaften Künsteleien vor dem Publikum hervorzuthun. Das Beste, was damals von ihr zu sagen war, ist, daß sie reich an vielen, wenn auch meist nur oberflächlich sich einschmeichelnden und verweichlichenden Melodien war. Männliche Kraft und Würde dagegen, eine wahre und ergreifende musikalische Darstellung der Charaktere und der durch die Handlung herbeigeführten Situationen, sowie eine geistvolle oder originale musikalische Behandlung des Orchesters und der Singstimmen begannen immer mehr zu verschwinden. Die italienischen Opern fingen einander so ähnlich zu werden an, wie ein Ei dem andern, da überall die feststehende musikalische Schablone, an die Stelle wirklicher Erfindung und dramatischer Wahrheit zu treten begann. Auf diese Weise wird es ganz erklärlich, daß es, während der ferneren Dauer einer solchen Stagnation der Entwicklung auf musikalisch-dramatischem Gebiete, zuletzt dahin kam, daß verschiedene Meister ein

und dieselbe Oper componirten. Der eine Tonsetzer übernahm hierbei die früheren, der andere die späteren Acte, oder beide wechselten von Act zu Act. Die besondere Individualität dieses oder jenes Tondichters verlangte man ja nicht mehr; man begehrte nur die bekannten süßen Cantilenen zu hören, und zwar in der von Alters hergebrachten gewohnten Form. Dies zu leisten, und sich bei einem solchen schablonenhaften Schaffen zu ähneln, war aber für die Componisten keine schwere Aufgabe. Daher erklärt sich sowohl die Betheiligung mehrerer derselben an den gleichen Werken, wie die Unzahl der letzteren.

Im Gegensatze zu dieser Verflachung in Italien, entwickelte sich eine neue musikalisch-dramatische Schule in Frankreich. Zwar ist der Stifter derselben ebenfalls ein Italiener, der jedoch, theils aus eigenem inneren Antriebe, theils beeinflußt von den Forderungen und der Geschmacksrichtung der Pariser, einen ganz anderen Weg einschlug, als die Zeitgenossen unter seinen Landsleuten. Lully, geb. 1633 in Florenz, kehrte gewissermaßen zu dem früheren, musikalisch zwar unendlich ärmeren, dagegen aber weit mehr auf dramatische Rhetorik hinarbeitenden Style jener Männer zurück, die sich im 16. Jahrhundert in seiner Vaterstadt bei der Erfindung der Oper vereinigt hatten. Doch ist dies cum grano salis zu verstehen, da sich seit der Zeit sowohl die Mittel des Orchesters, wie die Leistungen der Sänger bedeutend gesteigert hatten. Jedenfalls gleicht er seinen älteren Landsleuten darin, daß es ihm vor allem wieder auf einen engeren Anschluß des Tones an die geistige Bedeutung des gesungenen Wortes, sowie auf eine fließende

Declamation ankam. Er kehrt in diesem Bestreben fast wieder zu dem vorwaltend recitativischen Styl der ältesten Opernzeit zurück. Als Neuerer verfährt er hierbei insofern, als er zuerst von Tact zu Tact mit geraden und ungeraden Tactarten wechselt. Dagegen behält er die Arienform, wenn auch in knapperen Verhältnissen wie seine Vorgänger, und kleine instrumentale Zwischenspiele bei. Bedeutender schon ist der spätere Rameau, geb. 1683 zu Dijon. Derselbe zeigt bereits eine weit reicher entwickelte harmonische Unterlage seines Gesanges, sowie eine feinere Verwendung der Klangfarben des Orchesters und führt die italienische Arie häufig auf die Form des national-französischen Rondo zurück. Auch ihm kommt es, wie Lully, auf größere Wahrheit im Ausdruck an, als sie die Italiener damals besaßen; während er diese jedoch nicht in Bezug auf zusammenhängenden Fluß der Melodie und musikalische Abrundung erreicht.

In einer Zeit, da sich die geschilderten beiden Richtungen in der Oper gegenüber standen, tritt nun unser Gluck auf. Und zwar sowohl als der Vermittler zwischen der italienischen und französischen Oper, wie als Erneuerer und Reformator der gesammten musikalisch-dramatischen Stylform. Ehe wir ihn jedoch auf diesem Schauplatze seiner gewaltigsten künstlerischen Thaten aufsuchen, empfiehlt es sich, den Gang seiner Entwicklung bis zu dem Zeitpunkte zu begleiten, wo jene große Umwälzung in seinem Künstlerdasein eintrat.

Gluck ward am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der bairischen Oberpfalz, nicht weit vom Fichtelgebirge, also recht eigentlich im Herzen Deutsch-

lands, geboren. Sein Vater war Förster und nahm ihn bereits als Kind mit nach Böhmen. Dort erhielt der Knabe anfänglich in kleineren Städten, später jedoch in Prag seine erste wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. In Prag fing er bereits an seinen Unterhalt, durch Ertheilung von Unterricht auf dem Cello und im Gesange, zu gewinnen. Von hier kam er nach Wien und ging von dort aus mit dem Fürsten von Melzi, als dessen Kammermusikus, nach Mailand. Daselbst kam bereits im Jahre 1741 seine erste Oper: Artaserse unter großer Anerkennung zur Aufführung. Die Folge davon waren Bestellungen für die Opern vieler anderer italienischer Städte, sowie eine 1745 von ihm unternommene Reise nach London. Hier fand er zwar keinen so günstigen Boden für seine Opern-Compositionen wie in Italien, dagegen brachte ihm England den Vortheil, daß er in London einige von Händel's Meisterwerken kennen lernte, die sicher nicht verfehlten, einen unauslöschlichen und für sein späteres Schaffen folgenreichen Eindruck auf ihn zu machen. Nach einer sehr vorübergehenden Anstellung an der Hofkapelle zu Dresden, ward Wien seine eigentliche und dauernde Heimath. Im Jahre 1748 brachte er dort seine Oper Semiramis zur Aufführung. Bald darauf, 1750 nämlich, finden wir ihn in Rom und ein Jahr später in Neapel, wo er die Bekanntschaft des großen Tonmeisters Durante machte und seine Oper: la clemenza di Tito in Scene ging. In Rom schrieb er hierauf noch Camillo und Antigono, bei welcher Gelegenheit ihn der heilige Vater zum Ritter des goldenen Sporen ernannte. Von 1754—64

bekleidete er in Wien die Stelle eines k. k. Kapellmeisters an der dortigen Hofoper. — Bis dahin war Gluck in allen seinen Opern dem herrschenden Zeitgeschmacke treu geblieben, indem auch er sich in den hergebrachten Formen der Italiener bewegte und durch melodiöse Cantilenen seiner Arien zu glänzen und zu wirken suchte. Doch muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß er, neben der italienischen Oper, auch mit der französischen bereits Bekanntschaft gemacht hatte. Beweise hierfür sind die Airs nouveaux, welche er, als Einlagen in französische Singspiele, in seiner Eigenschaft als Hof-Kapellmeister, zwischen 1754—64 geschrieben, sowie sein intimer Umgang mit dem Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, Bailly du Rollet, durch den er, sofern er nicht schon früher mit Lully und Rameau bekannt geworden, speciellere Kenntniß von den Arbeiten dieser Meister gewann.

Was nun den Entschluß in Gluck zur Reife brachte, zu Gunsten wahrhaft dramatischen Ausdruckes eine Reformation der Oper zu unternehmen, war nicht nur unseres Meisters Genie und die Kenntniß beider, oben geschilderter, nationaler Style, sondern auch die Bewegung, die mit Klopstock, Winckelmann und Lessing in der deutschen Literatur begonnen hatte. Gluck gleicht nämlich darin Händel, welcher sowohl sein Vorgänger, wie, in einer schon für ihn bedeutungsvollen Epoche, sein Zeitgenosse war, daß er sich eine, über die Grenzen seiner Kunst hinausgehende, allgemeine Bildung und umfassende Weltanschauung angeeignet hatte. Er verband hiermit ein starkes, und damals leider noch sehr seltenes Nationalgefühl als Deutscher, aus welchem zum Theil auch

seine warme Verehrung und Freundschaft für Klopstock hervorging, mit der Composition von dessen Hermannsschlacht er sich lange getragen. Das Aufblühen einer deutschen Oper, sowie Lessing's Hinweis auf die dramatische Größe der Alten und Shakespeare's, oder Winckelmann's Eindringen in den eigentlichen Geist classischer bildender Kunst, im Gegensatze zu dem Mißverstehen derselben durch die Romanen, sind sicherlich ebenfalls nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Zwar kamen die genannten großen Vorkämpfer unserer nationalen Kunst und Literatur nicht gleich bei dem allerersten Versuche seiner Umgestaltung der Oper, jedenfalls aber schon bei seinen beiden Iphigenien und der Armide, welche Werke von 1774 bis 1779 in Scene gingen, zu entschiedenen Wirkungen auf ihn. Dies ist schon darum anzunehmen, weil Lessing's Laokoon und dessen Dramaturgie von 1766 bis 1769, Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums sogar bereits 1764 erschienen sind. Aus solchen Einflüssen erklärt es sich zum Theil denn auch, warum Gluck, trotz seiner Beziehungen zu Frankreich, und obwohl z. B. der Text seiner Iphigenie in Aulis nach Racine's Iphigénie en Aulide gedichtet ist, dennoch nirgend an die antike Kunst im französischen Sinne schminkt und fälscht, sondern ebenso groß und rein auf uns wirkt, wie die Griechen.

Den ersten und, wir möchten sagen, fast noch halb unbewußten Versuch, von den ausgetretenen Geleisen der italienischen Oper in neue und eine freiere Bewegung gestattende Bahnen einzulenken, machte Gluck in seinem Orpheus. Er bekam es hier mit einem Stoffe zu thun, den gerade die Italiener schon hundertmal vor ihm für

die Opernbühne behandelt hatten. Vielleicht feuerte ihn eben die Uniformität und traditionelle Weise der musikalischen Bearbeitung dieses dramatischen Sujets dazu an, über seine Vorgänger hinauszugehen. Man kann im Allgemeinen sagen, daß der erste und der dritte Act seines Orpheus vielfach noch der Weise seiner Zeitgenossen treu bleibt. Der Eingang dagegen des zweiten Actes, der in der Unterwelt spielt, und die Bezwingung der Larven und Furien des Tartarus durch die schmelzenden Töne des zu ihnen herabgestiegenen Sängers darstellt, überragt himmelhoch alle früheren Compositionen dieser Scenen durch italienische, französische und deutsche Meister. Ganz abgesehen davon, daß sich von allen Opern, die den Namen Orpheus tragen, ausschließlich das von Gluck herrührende Werk dieser Gattung auf der Bühne erhalten hat, liegt der Grund hierfür auch in der Kühnheit, mit welcher Gluck's Genie in der erwähnten Scene mit den Traditionen seiner künstlerischen Zeitgenossen bricht, so daß er von nun an fast wie durch eine unausfüllbare Kluft von ihnen getrennt erscheint.

Die Unterweltsscene seines Orpheus beginnt mit einem wilden Chor der, die Eingänge zum Hades bewachenden Schreckensgestalten, zu deren furchtbarem Gesange das, durchs Orchester gemalte Gebell des Höllenhundes heult. Die Furien und Larven fragen, wer der Sterbliche sei, der sich ihrem entsetzlichen Aufenthaltsorte zu nähern wage. Da ertönt goldenes Saitenspiel und der von Sehnsucht nach der verlorenen Gattin erfüllte Sänger fleht um Einlaß in das Reich der Schatten. Während dieses hinschmelzenden Gesanges erschallt zu

verschiedenen Malen ein markerschütterndes „Nein", mit welchem Donnerrufe der Geisterchor die an ihn gerichteten flehenden Bitten, ungerührt und in schrecklicher Unnahbarkeit, beantwortet. Es würde zu weit führen, wenn ich hier in Worten zu malen versuchen wollte, in welch' herzergreifender Weise sich von nun an die beschwörenden Bitten des Sängers steigern, während sich zugleich der anfängliche grauenhafte Trotz der Unterirdischen, der sich nicht nur in ihren Chören, sondern auch in der furchtbaren Rhythmik ihrer Tänze äußert, allmählich mildert. Um Ihnen die wachsende Gluth der ebenso erhabenen, wie flehenden Melodien des Gluck'schen Orpheus anzudeuten, vermag ich nur zu sagen, daß bereits der erste Gesang desselben sich so innig der Seele des Hörers anschmiegt, daß eine Steigerung in dieser Richtung unmöglich scheint. Da sie dennoch in so hohem Maße erfolgt, so begreifen wir, warum die Schatten und Larven am Schlusse dieser Scene mit den Worten enden: „Ihm sei der Eingang frei, wir sind besiegt." — Die herrlichen Contraste zwischen dem Chor und dem Sänger, das sich vermehrende Verlangen und die Unruhe einer Leidenschaft, die hart am Ziele zu scheitern fürchtet, die Bewältigung endlich der fast übergroß gedachten Geister der Nacht und Tiefe — alle diese Elemente bringen, in ihrer Vereinigung, dramatische Wirkungen von so erschütternder Natur hervor, daß diese Scene nicht nur zu den gewaltigsten Inspirationen Gluck's, sondern zu den erhabensten Schöpfungen der Tonkunst überhaupt gehört. Aus diesem Grunde wirkt der geschilderte Eingang des zweiten Actes der Oper unseres

Meisters fast nicht minder groß im Concertsaal, wie auf der Bühne. Man mag hieraus entnehmen, wie ganz außer Vergleich diese Scene bereits zu der üblichen Behandlung der gleichen Situation durch Gluck's Zeitgenossen und Nebenbuhler steht, die nur zu oft, in einem weichlichen und süßlichen Orpheus, auch einen dramatischen und poetischen Helden geschaffen zu haben vermeinten und die Wirkungen ihrer Geister, insoweit sie sich überhaupt schon der Chöre bedienten, darum, weil sie dieselben mit viel Orchesterlärm und theatralischem Pomp in Scene setzten, auch für erhabene und tragische hielten.

Orpheus trat im Jahre 1762 in Wien zum ersten Male an die Oeffentlichkeit. Dem kleinen Häuflein von Kennern, die demselben anfänglich ihren Beifall zollten, schloß sich endlich auch das größere Publikum an. Von einem rein musikalischen Gesichtspunkte aus erweist sich besonders die Einführung von Chören in die Oper, sowie die sofortige bedeutsame Entwicklung des dramatischen Chorgesanges, als Gluck's Neuerung im Orpheus. Was seinen Vorgängern als Chor galt, insofern derselbe bei ihnen nicht blos in der Form schweigender oder auf pantomimische Gesten beschränkter Statisten auftrat, verdient durchaus noch nicht den Namen eines solchen. Von einem eigentlichen Gesange desselben kann nur sehr beschränkt die Rede sein. Gluck dagegen führt nicht nur einen singenden, sondern zugleich einen handelnd auftretenden, mit anderen Worten: den ersten wahrhaft dramatischen Chor durch seinen Orpheus in die Oper ein.

Zu noch ergreifenderen und umfassenderen Umwäl-

zungen der bisherigen Oper sehen wir den Meister in seiner Alceste schreiten. Was er gewollt, sagt er uns selbst in seiner an den Großherzog von Toskana gerichteten Zueignung dieses, im Jahre 1769 durch den Druck veröffentlichten Werkes. Es heißt darin unter anderem, daß die dramatische Musik ihrer wahren Bestimmung zurückgegeben werden müsse, der gemäß sie das Interesse und den Ausdruck der Situation zu verstärken habe, ohne die Handlung zu zerreißen und durch blos äußerlichen Ausputz zu entstellen. Darum habe er es vermieden, den Sänger im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein Ritornell abwarten, oder durch eine lange Cadenz auf irgend einem Vocal seine Kehlfertigkeit zeigen zu lassen. Die Ouvertüre solle den Zuhörer auf den Inhalt der darzustellenden Handlung vorbereiten, und die Instrumente müßten stets im Verhältniß zur Stärke und dem Ausdrucke der Leidenschaften stehen. „Ich glaubte — fährt er fort — die Musik müsse für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, indem sie nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören."

Aus diesen Worten Gluck's geht hervor, welche Bedeutung er auch für eine charakteristische und geistvolle Instrumentirung besitzt. Man kann sagen, daß er durch ein solches Bestreben mit zu den Begründern des modernen Orchesters gehört. Denn bei Bach haben die Instrumente weit mehr die Bedeutung von mit den Sängern gleich berechtigten Stimmen, als daß die

besondere, charakteristische Tonfarbe eines jeden derselben, oder gar die, aus der Verschmelzung der Töne mehrerer von ihnen entstehenden gemischten Klangfarben eine entscheidende Bedeutung erlangten. Händel's Orchester wiederum kommt nur zu einer sehr geringen Entwicklung der Blasinstrumente, weil er die Orgel vielfach deren Stelle vertreten läßt. Wir finden daher neben seinem Streich-Orchester meist nur starke Schatten und Lichter vereinzelt aufgetragen, wie z. B. Pauken- und Trompeteneinsätze, u. s. w. Gluck's Instrumente dagegen sind bereits die Dolmetscher der geheimsten und verborgensten Empfindungen der auf der Bühne handelnden und singenden Personen, so daß sie uns den Affect, der diese beherrscht, entweder überhaupt erst ganz erkennen lassen, oder denselben verstärken und steigern.

Es würde zu weit führen, hier im Einzelnen auf die Oper Alceste einzugehen. Zu dem Gewaltigsten in dieser Oper gehört, außer der Ouvertüre, jedenfalls die Scene, die vor den Augen des erschütterten Volkes mit dem Befragen des Orakels durch den Oberpriester, wie des König Admed's Tod abzuwenden sei, beginnt. Die Antwort der Orakelstimme, daß dies nur möglich sei, wenn sich den Göttern jemand freiwillig, statt des Königs, zum Opfer anbiete, hat offenbar Mozart bei seiner Kirchhofscene im Don Juan vorgeschwebt. Der Höhepunkt des ganzen Werkes liegt mir in Alcesten's Arie: „Götter ewiger Nacht", in welcher die Königin beschließt, den geliebten Gatten durch Hingabe des eigenen Lebens vom Tode zu retten. Gluck's Themata und Motive haben in der Alceste bereits eine Größe, Einfachheit und ein

Pathos, wie sie uns im Drama, außer bei ihm, nur in den Tragödien eines Aeschylos und Sophokles begegnen. Dabei verleihen seine Töne den Helden und Heldinnen seiner Operndramen eine Plastik, die ebenfalls unwillkürlich an die Bildwerke der Alten mahnt. In der obenerwähnten Arie der Oper Alceste: „Götter ewiger Nacht", glauben wir die Antigone des Sophokles in dem Momente zu hören und zu sehen, da sie, dem Bruder zur Liebe, ihr Leben zu wagen beschließt; ja man kann sagen, das Gluck hier, was weiblichen Heroismus anbetrifft, sogar noch einen Schritt über den großen Dichter hinausgeht, da Alceste bei ihm noch kühner wie Antigone erscheint und dem Geschick und den Göttern, gleich einem weiblichen Prometheus, trotzt. Dennoch erscheint sie hierbei nichts weniger als mannweiblich. Zerfließen wir doch mit ihr in Thränen, wenn sich die Mutter in ihr regt, und sie in den zärtlichsten und wehmüthigsten Tönen sich darauf besinnt, daß sie ihre Kinder nicht wiedersehen wird. Geht doch auch die Majestät und Hoheit ihres Trotzes nur aus der weiblichsten Empfindung, aus der Liebe zu ihrem Gatten hervor, welche, außer Gluck, nur Beethoven noch einmal auf gleich idealer Höhe darstellen sollte. Doch verhalten sich Fidelio und Alceste, bezüglich Auffassung eines verwandten Stoffes, wie die personifizirte Romantik und Classicität zu einander.

Die dritte Reformationsoper Gluck's begrüßen wir in Paris und Helena. Auch diese ist mit einer Vorrede versehen, in der der Componist seine neuen musikalisch-dramatischen Intentionen zu erläutern versucht.

Alceste sowohl, wie Paris und Helena hatten jedoch nicht einen so durchschlagenden Erfolg, als ihn Gluck vielleicht erwartet hatte; das Publikum war eben noch nicht reif für die neuen gewaltigen Schöpfungen. So sehen wir denn den Tondichter die von ihm eingeschlagene neue Bahn für kurze Zeit wieder verlassen, um (wahrscheinlich unter Beeinflussungen vom Hofe her) seinen Hörern in den Opern: Ezio, La corona, Aristeo u. s. w., Werke, wie man sie gewohnt war, darzubringen. Der überzeugungstreue Künstler war jedoch stärker in ihm, als alle Erfolge, die ihm bei der Menge für seine Kasse, oder bei fürstlichen Protectoren hinsichtlich der Befriedigung einer hohlen Eitelkeit zu Theil werden konnten.

Hierzu kam, daß ihn sein Freund, der schon erwähnte Bailly du Rollet, auf Paris, als auf den Ort hinwies, wo die meiste Aussicht für ein Verständniß seiner Reformen vorhanden sei. Die Folge hiervon war eine Bearbeitung von Racine's Iphigénie en Aulide durch du Rollet, der auch die Annahme seines, inzwischen von Gluck componirten Libretto's bei der Pariser großen Oper durchsetzte. Doch dürfen wir auch die Verwendung der später so tragisch endenden Marie Antoinette, für eine Aufführung des Gluck'schen Meisterwerkes in der französischen Hauptstadt, nicht zu gering anschlagen. — Iphigenie ging 1774 in Paris in Scene und zwar mit entschiedenem Erfolg. Einen noch rauschenderen Beifall erwarb sich der für Frankreichs Hauptstadt umgearbeitete Orpheus. Dagegen vermochte des Meisters 1776 gegebene und ebenfalls einer Revision unterlegene Alceste das französische Publikum nicht zu erwärmen. Gluck soll

daher, als der Vorhang gefallen, in die verzweifelten Worte ausgebrochen sein: „Alceste est tombée!“ — „Oui — erwiderte ihm einer seiner Bewunderer — elle est tombée du ciel!“*) — Von nun an bildeten sich zwei Parteien in Paris, von denen die Anhänger der auf Lully und Rameau sich zurückbeziehenden französischen Oper sich die „Gluckisten“, diejenigen dagegen, die der italienischen Oper treu blieben, die „Piccinisten“ nannten. Eine solche Gegnerschaft nahm besonders in dem Momente eine feste Gestalt an, als Gluck's Feinde den berühmten Piccini nach Paris gerufen hatten, damit er dem deutschen Tondichter das Terrain streitig mache.

---

*) Die Erzählung dieses Vorfalls wird von Gluck's tüchtigstem bisherigen Biographen, dem verdienstvollen A. Schmid, nicht angezweifelt. Aber es bleibt uns auch unverwehrt, in dem Ertheiler der mitgetheilten treffenden Antwort J. J. Rousseau zu vermuthen. Eine derartige Erwiderung ist nicht nur dieses außerordentlichen Geistes würdig (und zudem kaum einem unbedeutenden Manne zuzuschreiben), sondern fällt auch gerade in die Zeit, da Rousseau seine Bekehrung zu Gluck, durch zwei von ihm veröffentlichte und enthusiastisch für den deutschen Meister plaidirende Artikel, offen vor aller Welt eingestand. Dieselben nennen sich: Lettre à Mr. Burney sur la musique avec des fragmens d'observations sur l'Alceste italienne de Mr. le chev. de Gluck; und: Extrait d'une réponse du petit-Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'Orphée de Mr. le chevalier Gluck. Jedenfalls hat sich seit vielen Jahren die Tradition erhalten, daß das erwähnte Bonmot von Rousseau herrühre. A. B. Marx hat dieser Ueberlieferung nur wieder gedacht, ist aber keineswegs ihr Urheber. Sie existirte schon lange vor ihm, wie sie denn der Autor bereits als Knabe von älteren und zu den ernsten Verehrern Gluck's gehörenden Personen vernahm. — Die Leipziger musikalische Zeitung gedenkt der Anekdote schon im Jahre 1802.

Man kann sagen, daß die ganze gebildete Gesellschaft in Paris an dem nunmehr entbrennenden Geschmackskampfe auf musikalisch-ästhetischem Gebiet den lebendigsten Antheil nahm; und zwar die Frauen fast noch leidenschaftlicher, wie die Männer. Man konnte damals in Paris kaum einen Salon betreten, in welchem man nicht von schönen Lippen mit der Frage empfangen worden wäre: „Sind Sie Gluckist, oder Piccinist?" Die Beantwortung derselben entschied, bei der Leidenschaftlichkeit, mit der der Kampf von beiden Seiten geführt wurde, nicht selten über die ganze Stellung eines neu Eingeführten zu der ihn umgebenden Gesellschaft. Stritt man sich doch über Gluck und die Italiener nicht nur in künstlerischen oder literarischen Kreisen, oder in der Presse und in Flugschriften, sondern ebensowohl auf den Promenaden des Palais royal, auf den Boulevards und in den Kaffeehäusern, wie in den petits cercles der hohen Aristokratie und den Gemächern von Trianon und der Tuilerien.

Unter den wärmsten Vorkämpfern und Aposteln Gluck's ist vor allem Rousseau zu nennen, dem dies um so höher anzurechnen ist, als er in seinem dictionnaire de musique ursprünglich für die italienische Musik in die Schranken getreten war. Er hatte sich aber durch des Meisters Iphigenie und dessen Orpheus nicht nur für besiegt erklärt, sondern bezeichnete auch seine früheren Ansichten von der dramatischen Tonkunst, als diejenigen eines antiquirten und überwundenen Standpunktes. Außer Rousseau ergriffen auch der Abbé Arnaud und der, unter dem Namen des „Anonymus

von Vaugirard" schreibende Suard, sowie eine Schaar minder namhafter Männer Partei für Gluck. Die tüchtigsten Wortführer der Partei Piccini's dagegen waren Schriftsteller von der Berühmtheit eines Marmontel und Laharpe. Am Hofe standen die Dinge in der Weise, daß, besonders in der letzten Zeit des Gluck'schen Auftretens in Paris, Marie Antoinette auf das entschiedenste für ihren deutschen Landsmann Partei nahm.*)

Im Jahre 1777 brachte Gluck seine Armide und 1779 seine zweite Iphigenie, diejenige auf Tauris, in Paris zur Aufführung. Die Erfolge von Iphigenie auf Tauris waren glänzende, während sich um die Armide anfänglich nur ein mäßiger Kreis von Bewunderern schaarte. Gluck hielt demungeachtet die zuletzt genannte Oper für sein hervorragendstes Werk. So viel erhabene, rührende und liebliche Scenen Armide auch umschließt, so vermag ich doch nicht dieses Urtheil des großen Meisters zu unterschreiben. Wenn ich auch zugebe, daß die Opern: Orpheus, die beiden Iphigenien, Alceste,

*) Den verschiedenen Geschmacksrichtungen, welche die Gluckisten und Piccinisten personifizirten, begegnen wir übrigens schon geraume Zeit vor Gluck's und Piccini's Anwesenheit in Paris. Unter den Namen der Buffonisten und der Antibuffonisten traten beide Parteien bereits dreißig Jahre früher auf. Ihre Gegnerschaft ging damals schon so weit, daß sie im Opernhause verschiedene Seiten des Parquets behaupteten. Man nannte in Folge hiervon die Plätze der Anhänger der Buffonisten (d. h. der Italiener), nach dem Sitze ihrer Gönnerin: le coin de la reine; die Plätze dagegen der Anhänger der Antibuffonisten (d. h. der national-französischen Schule), nach der Loge ihres Protectors: le coin du roi.

Armide, so wie vielleicht auch noch Paris und Helena, im Allgemeinen einander ebenbürtig sind und in ihrer Gattung nicht ihres Gleichen, weder unter Gluck's eigenen, noch unter den Schöpfungen anderer Meister finden, so möchte ich doch, als die unschätzbarsten Edelsteine in dem Diademe, das der Künstler sich mit den obengenannten Werken um die Stirne wand, die beiden Iphigenien bezeichnen.

Die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis ist — schon als die instrumentale Einleitung einer auf classischem Boden und in antikem Gewande spielenden Oper — ein wahres Meisterwerk. Gluck führt uns, in den im Andante-Tempo gehaltenen Eingangstacten derselben, die Klage des Königs Agamemnon um die geliebte Tochter vor, die er dem Verlangen der Gottheit und des Kriegsheeres opfern soll. Es sind die gleichen Töne, mit denen der die Oper eröffnende Agamemnon später auf die Scene kommt. In weiser Berechnung und wahrhaft die Seele erschütternder dramatischer Wirkung läßt der Tondichter, in jenen Eingangstacten der Ouvertüre, die Bässe des Streichorchesters ganz schweigen und theilt die die Harmonie tragende Unterstimme zuerst ausschließlich den Bratschen, so wie später den Celli's zu. Um so gewaltiger wirkt, mit dem Eintritte des Allegro's, der ungeheuere Ansturm der Contrabässe im Verein mit dem ganzen übrigen Streich-Orchester, dem sich dann auch bald die kriegerischen Klänge der Hörner, Trompeten und Pauken zugesellen. Unwillkürlich entsteht bei diesen Tönen vor unserem inneren Schauen das Bild des von kampfbegierigen Schaaren erfüllten griechischen Lagers.

Wir glauben die classischen Küsten von Aulis und das Meer zu erblicken, welches jene Flotte trägt, die schon lange vergeblich des günstigen Windes harrt, der sie und das Kriegsheer nach Troja hinüberführen soll. Der ganze Hauptsatz dieses Allegro's spiegelt erhabenen Thatendrang und zugleich den gewaltigen Zuruf des Heeres an seinen König: nicht länger, durch Vorenthaltung des von den Unsterblichen geforderten Opfers, den Aufbruch nach den feindlichen Ufern zu verzögern. — In ergreifendem Contrast hierzu schildert uns der Mittelsatz der Ouvertüre die Qualen, unter denen das Gemüth des königlichen Vaters Iphigenien's erzittert. Wir empfinden das Schwanken Agamemnon's, zwischen der Pflicht der Erfüllung des unabwendbaren Rathschlusses der Götter, und der Unmöglichkeit, die in aller Schönheit der Jugend prangende geliebte Tochter zu opfern. Die mächtigen, an dieser Stelle erschallenden und in ernster Majestät sich wiederholenden Hornstöße gleichen der Verkündigung eines unerbittlichen Schicksals, während das dazu ertönende Duett, zwischen den seufzenden Geigen und der zart eindringlichen Stimme der Oboe, das ganze Schmerzgefühl des Vaters ausdrückt, der sich sein jungfräuliches, nichts ahnendes Kind, dessen Blut fließen soll, vergegenwärtigt. In ähnlicher Wirkung begegnet uns die Oboe in der Oper selber. In der Scene nämlich, in welcher Agamemnon, nach den Mahnungen des zum Opfer drängenden Oberpriesters Kalchas, erregt ausruft: „Nein, ich begehe sie nicht die unmenschliche That!" und hierauf, wieder in düsteres Brüten versinkend, zu sich selbst sagt: „Das Klagegeschrei der Natur, in meinem Busen hallt

es wieder." Die Oboe begleitet, von den zuletzt citirten Worten an, mit immer höheren, in der Scala aufsteigenden und über dem Streichquartett schwebenden Schmerzensrufen den wundervollen Gesang Agamemnon's, und ihre, die holde Tochter personifizirende, ebenso unschuldsvolle, wie kindliche Stimme läßt uns bis in das innerste Herz des qualerfüllten Vaters blicken. — Die musikalische Charakterzeichnung des Agamemnon gehört überhaupt zu dem Unübertrefflichsten, was die gesammte dramatische Musik geleistet und gewinnt überdies dadurch einen so einzigen Werth, weil man, vor Gluck's Auftreten, von der Möglichkeit einer solchen musikalischen Vertiefung eines tragischen Helden überhaupt keine Ahnung besaß. Aber noch mehr! Eine Gestalt, die im Gefühlskreise des Pathetischen eine gleiche Hoheit, dem Drucke des härtesten Geschickes gegenüber, zur Erscheinung brächte, ist, auch seit dem Hingange Gluck's, in der dramatischen Musik nicht wieder geschaffen worden.

In anderer Weise gewaltig hat der große Tondichter in derselben Oper die Persönlichkeit der Klytämnestra hingestellt. Welch' reiner mütterlicher Stolz spricht nicht aus ihrem Gesange: „Wie freut sich mein Herz," den sie anstimmt, nachdem sie, die Nichtsahnende, mit der Tochter in das Lager gekommen und die Wirkungen erlebt, die die Anmuth ihres reizenden Kindes beim Volke und, vor allem, bei dem von Liebe entzündenden Achill erregt. Aber gerade aus einer solchen Zärtlichkeit für Iphigenien entwickelt sich später auch die ganze Größe ihres Hasses. Derselbe richtet sich ebensowohl gegen den Priester und das Volk, wie gegen ihren Gatten

Agamemnon, von dessen inneren Kämpfen sie nichts ahnt. Welch' ein Schmerz und welch' eine Bitte liegt nicht in ihrem Gesange: „Weh', zum Tode verdammt durch den grausamsten Vater," mit dem sie Achill anfleht, ihr Kind und die Geliebte zu retten. Und wie entzündet sich diese Bitte zu dem wild auflodernden Feuer einer alles verzehrenden erhabenen Wuth in ihrer Arie: „Schleudere, Zeus, deine Blitze und vernichte der Griechen Schiffe!" Klytämnestra erscheint, im Strome der zu diesen Worten dahinjagenden Töne, wie eine, in ihrer gereizten Mutterliebe mit zornfunkelnden Augen sich aufrichtende Löwin, und niemand hat sie in dieser Gestalt herrlicher darzustellen verstanden, als die große verblichene Schröder-Devrient. In der erwähnten Scene drängt sich das griechische Heer mit einem fanatischen Chorgesange bis an das, nur noch von den Myrmidonen vertheidigte Zelt des Achill, in welchem der Held Mutter und Tochter vor den Augen der Menge zu verbergen wähnt. Das, das Leben ihres Kindes wild fordernde Volk in solcher Nähe toben zu hören, wird endlich zuviel für das Herz der Mutter; sie sinkt ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen. Dies benutzt die hoheitsvolle Iphigenie, um dem, ihretwegen im Lager entbrannten Bruderkampfe, aus freier Wahl, ein Ende zu machen. Sie nimmt in wenigen rührenden Worten von der bewußtlosen Mutter Abschied und liefert sich selbst dem Priester aus. In diesem Momente erwacht Klytämnestra aus ihrer tiefen Erstarrung; aber noch nicht völlig, sondern nur zu einer inneren Vision, in welcher sie glaubt die Hinschlachtung ihrer Tochter am Altare vor sich gehen zu sehen. Da

ertönt hinter der Scene das feierliche Lied, mit dem das Volk die bekränzte Iphigenie bereits zur Opferstätte geleitet. Dies genügt, um die Träumende wieder ganz in die Gegenwart und Wirklichkeit zurückzurufen. Wie eine Mänade reißt sie sich aus den Armen ihrer Umgebung und bricht, im Begriffe fortzueilen, in jenen ungeheueren Anruf des Vaters der Götter und Menschen aus, den die obenangeführte Arie enthält. — Wer diese ganze Scene von einer, ihrer hohen Aufgabe gewachsenen Darstellerin gehört und gesehen (ich erwähnte in dieser Beziehung bereits die Devrient), der weiß, daß selbst die tragischesten Wirkungen, die uns die dramatische Poesie erleben läßt, kaum an das hier Gegebene hinaufreichen. Deshalb erscheint auch, wenn nicht Iphigenie ebenfalls in unübertrefflicher Weise gegeben wird, Klytämnestra als der Mittelpunkt dieser erhabenen Tondichtung; und zwar in so hohem Grade, daß man in diesem Falle der Oper mit besserem Rechte ihren Namen, wie den Iphigenien's beilegen könnte. Ein solches Uebergewicht verlieh dieser Rolle die Schröder-Devrient selbst in ihrem Alter und zu einer Zeit, in der sie nur noch ausnahmsweise die Bühne der Dresdener Oper betrat. Dies war um so erstaunlicher, als die damals bildschöne und im vollen Besitze ihrer jugendlichen Stimme befindliche Johanna Wagner neben ihr die Iphigenie gab. Doch muß ich hinzufügen, daß die zuletzt genannte Künstlerin später zeigte, was sie von der Schröder gelernt, indem sie uns in Berlin eine Klytämnestra vorführte, die jener, wie in Marmor gemeißelten classischen Gestalt, die die Devrient geschaffen, nur wenig nachgab. —

Der Klytämneſtra willen möchten wir jedoch das, was Gluck in der lieblichen Mädchengeſtalt der Iphigenie geſchaffen, nicht unterſchätzt wiſſen. Wir wüßten kaum einen zweiten Fall, in welchem es einem Tondichter gelungen wäre, mit der Darſtellung von gleicher Unſchuld, Hoheit und innerem Adel, einen ſo warmen Ausdruck zärtlicher Liebe — ſei es zu den Eltern, ſei es für den Geliebten — zu verbinden. Noch erſtaunlicher freilich erſcheint es, daß der Componiſt im Stande war, aus einer in dieſer Weiſe gearteten Mädchenſeele die Kraft des Entſchluſſes zu entwickeln, freiwillig den Tod zu ſuchen. Um den ihrethalben entzweiten Griechen und aus gleichem Grunde einander zürnenden Eltern den Frieden wiederzugeben, opfert ſich Iphigenie dem Willen der Götter. Das Textbuch deutet dies alles nur in wenigen unvollkommenen Zügen an. Es würde matt, unverſtändlich und wirkungslos bleiben, wenn uns Gluck dieſe Jungfrauengeſtalt in ſeinen Tönen nicht ſo lebenswarm und unmittelbar zum Herzen reden ließe und die dramatiſchen Situationen nicht muſikaliſch ſo ſehr vertiefte und abrundete, daß wir an beide glaubten und von ihrem Daſein bis in das Innerſte unſeres Gemüthes überzeugt würden. Beſonders rührend iſt Iphigenien's Verhältniß zum Vater, deſſen Herz ſie, obgleich der König keine Schwäche zeigen will, ſeiner früheren Liebe ſich erinnernd, ſo ſehr durchſchaut, daß ſie ihn, der Mutter und dem Geliebten gegenüber, in Tönen, aus denen das zarteſte kindliche Gefühl ſpricht, vertheidigt. — In der Geſtalt des Achill hat die Muſik den Helden der Ilias, völlig ſo wie ihn uns Homer ſchildert, wiedergeboren.

Man muß sich der Bühne gegenüber hiervon selber überzeugt haben, um eine derartige Umbildungs- und Gestaltungskraft der Musik für möglich zu halten. Dasselbe allzuhoch lodernde jugendliche Feuer, das den Achill, im zweiten Gesange der Ilias, sich dem Agamemnon gegenüber so weit vergessen läßt, daß er das Schwert zückt, erfüllt den liebenswürdigen Helden unserer Oper. Besonders ist es das große Duett zwischen Agamemnon und Achill, am Schlusse des zweiten Actes, in welchem wir jene berühmte homerische Scene zum zweiten Male zu erleben glauben. In der, von einem herrlichen Rhythmus der Pauken und Trompeten begleiteten Arie des dritten Actes endlich, die mit den Worten beginnt: „Zuerst stoß' ich das scharfe Schwert in's Herz dieses blutigen Priesters," stellt sich uns der Held als derselbe dar, den der Tod seines Patroklus mit dem Zorn des Kriegsgottes entflammt. In einem ganz anderen Sinne warm und jünglingshaft dagegen erscheint er in dem, im ersten Acte befindlichen Liebesduett mit Iphigenien.

Gluck's Größe zeigt sich auch darin, daß er selbst denjenigen Gestalten seiner Musikdramen, die die Träger oder Vermittler alles Unheiles sind, eine tiefere Bedeutung und ein ethisches Interesse zu verleihen weiß. In dieser Weise ist Kalchas gehalten. Als Agamemnon die Gattin und Tochter, trotz der ihnen entgegengesandten warnenden Boten, im Lager eintreffen sieht, ruft Kalchas, bei der Betrachtung des seinem Schmerze erliegenden Königs aus: „Blickt her in eurem Stolz, ihr sterblichen Monarchen!" — Diese Worte sind in der Musik von einer so wundervollen Erhabenheit und ihre Töne drücken

so viel edle Theilnahme und doch auch wieder eine so ehrfurchtsvolle Ergebenheit in den Willen der Gottheit aus, daß uns Kalchas von nun an weniger als ein ehrgeiziger oder herrschsüchtiger Priester, wie als der Verkündiger eines von ihm selbst als hart empfundenen, wenn auch unabwendbaren Geschickes erscheint.

Ich kann Ihnen hier natürlich nur von dieser einen, statt von allen Opern Gluck's eingehender sprechen. Möchte es mir gelungen sein, Ihnen ein schwaches Bild von der dramatischen Bedeutung zu geben, die Gluck der Oper verlieh, die, wie wir gesehen haben, vor seinem Auftreten weit mehr den Anforderungen des Concertsaals, als denen der Bühne entsprach. Eben darum, weil die opera seria, die er vorfand, alles wahren dramatischen Lebens und des Pathos der Tragödie entbehrte, pflegte er, wie erzählt wird, bei Anhörung derartiger Machwerke auszurufen: „Es ist alles recht schön: ma questo non tira sangue!“ —

Wie charakteristisch ist in diesen Worten angedeutet, daß es Gluck von der Bühne herab nicht auf einschmeichelnde, gefällige Tonverbindungen, sondern auf die Vorführung idealer oder gewaltiger Persönlichkeiten, auf die Inscenesetzung erschütternder Handlungen ankam, deren Darstellung oft auch das Furchtbare, Erhabene und Schreckliche, sowie eine, alle Tiefen der Seele aufwühlende Leidenschaft forderte. Er hat für die Oper nach jener Tragödie des Aristoteles gestrebt, die Furcht und Mitleid erregen soll. —

Schließlich habe ich noch zu berichten, daß sich der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris, nach der

Aufführung von unseres Meisters Iphigenie auf Tauris, zu Gunsten Gluck's entschied. Piccini selber fühlte sich durch dieses neue Werk seines Gegners geschlagen. Seine Partei konnte ihn daher nur mit Mühe dahin bringen, die von ihm componirte gleichnamige Oper aufzuführen und derjenigen Gluck's gegenüber zu stellen. Piccini's Iphigenie hatte nur einen succès d'estime und verschwand bald wieder von der Scene, während Gluck's Werk eine fortwährend wachsende Schaar von Bewunderern um sich sammelte, von denen selbst ein großer Theil aus dem italienischen Lager in das deutsche übergegangen war.

Unser Meister hatte sich im Jahre 1750 mit der Tochter von Joseph Pergin verheirathet, eines reichen Handelsherrn, der ihn früher mit offenen Armen aufgenommen, dann aber wieder aus seinem Hause verbannte, weil ihm die Verbindung seines Kindes mit einem Künstler nicht zusagte. Das Mädchen blieb jedoch dem Erwählten treu und schlug alle anderen Bewerber aus. Die Nachricht vom Tode des Vaters seiner ihm im Herzen Verlobten erreichte Gluck 1750 in Italien. Er reiste sofort nach Wien, und der daselbst geschlossene Bund belohnte die Liebenden für alle Hindernisse, die sich ihrer Verbindung entgegengestellt hatten. Es ist noch zu erwähnen, daß sich unter den Sängerinnen, auf die Gluck große Hoffnungen setzte, auch eine von ihm adoptirte Nichte, Anna Gluck, befand, die aber leider schon mit 17 Jahren starb. Auch Gluck's Interesse für den weit jüngeren Mozart ist von großer Bedeutung. — Seit 1780 (also ein Jahr nach der ersten Auf-

führung der Iphigenie auf Tauris) begann Gluck's Gesundheit zu wanken. Er lebte jedoch noch eine Reihe von Jahren, da sein Tod erst am 15. November 1787 erfolgte. Der Meister hinterließ seiner, bis zum letzten Tage innig von ihm geliebten Frau ein für die Verhältnisse eines Künstlers sehr bedeutendes Vermögen.

Was Gluck für die tragische und pathetische Oper begonnen, das sollte er durch seine unmittelbare Einwirkung auf Mozart, der Gluck's Opern schon als Jüngling, bei seinem Aufenthalt in Paris kennen lernte, für das musikalische Drama auch nach allen übrigen Richtungen hin für immer begründen und entwickeln, und die Oper somit der Lösung der höchsten Aufgaben entgegenführen, deren sie fähig ist. Im Pathetischen und Tragischen ist der musikalische Ausdruck Gluck's für alle Zeiten mustergültig und nicht mehr zu übertreffen. Deshalb ist selbst ein Mozart nach dieser Richtung hin nicht über ihn hinaus gekommen. Ja, man kann sagen, daß Mozart, in seinem Idomeneo oder in der Sterbescene des Comthur, sein Vorbild, Gluck, höchstens wieder erreicht habe. Aber auch, daß später, durch den Genius des Schöpfers des Don Juan und des Figaro, neben der tragischen und heroischen, die romantische und komische Oper ihrer höchsten Vollendung entgegengeführt wurden, ist das, wenn auch indirecte Verdienst Gluck's. Hätte er nicht die dramatische Musik die Sprache des Herzens und der wahren Leidenschaft gelehrt, hätte er ihr nicht, durch lebendigstes Eingehen auf die Situation und die darzustellenden Charaktere, jenes erhöhte Interesse verliehen, aus dem alle dramatische Spannung hervor-

geht, so wären auch alle anderen Gattungen der dramatischen Stylform in der Tonkunst nicht zu wahrem Leben erwacht. Sie würden, wie dies die älteren komischen und romantischen Opern der Italiener beweisen, ihren hergebrachten Traditionen, in gleicher Weise wie bis dahin die opera seria, treu geblieben sein.

Ich wiederhole daher, daß wir Gluck als den Vater des musikalischen Drama's zu preisen haben. Er hat sich, durch seinen siegreichen Kampf gegen eine sich überlebt habende Tradition, und durch die unvergänglichen Schöpfungen, die er an die Stelle geistlos gewordener Ueberlieferungen setzte, einen Platz unter den größten Genien errungen, die die Welt gesehen.

Joseph Haydn.

Mit Sebastian Bach, Händel und Gluck waren die drei Stylformen, die die Musik mit der Poesie gemein hat: die lyrische, epische und dramatische, entweder an ihr Ziel geführt, oder für die Tonkunst neu begründet worden. Ich muß jedoch hervorheben, daß dies durch die genannten drei Meister vorläufig nur für die wichtigsten und entscheidendsten Gattungen der obenangeführten Stylweisen geschehen war. In der lyrischen nämlich vorzugsweise für die Kirchenmusik, in der epischen, hauptsächlich für das heroische Oratorium, das in der Musik die Stelle des nationalen Epos vertritt, und in der dramatischen, nur für die tragische und lyrisch- oder heroisch-pathetische Oper, welcher im Ganzen diejenige Stellung in der dramatischen Musik zukommt, die in der dramatischen Poesie die Tragödie einnimmt. Die lyrische Stylform in der Musik beschränkt sich aber, wie wir bereits wissen, nicht nur auf die Kirchenmusik, sondern umfaßt auch die ganze, von der Vocal-Musik losgelöste Instrumental-Musik, sowie, außer dem Volkslied, auch das Kunstlied. In ähnlicher Weise sieht sich

die dramatische Musik nicht nur auf die heroische und tragische Oper beschränkt, sondern umfaßt auch die komische und romantische Oper, sowie das Singspiel, das Melodrama und das Schauspiel mit Zwischenactsmusik. Die epische Stylform in der Musik endlich ist zwar im heroischen Oratorium in ihrer wichtigsten Gattung vertreten, wir werden aber sehen, daß neben derselben auch Oratorien von einer mehr lyrischen, malerischen und schildernden, oder an Natur und Gegenwart anknüpfenden Art möglich sind. Hierhin sind auch diejenigen Cantaten zu zählen, die mehr in gewissen, in der Menschheit sich ewig wiederholenden und daher auch individuellen Erlebnissen, Zuständen und Vorgängen ihren Stoff finden, als in Ereignissen, die heroischen, mythologischen oder religiösen Traditionen angehören.

Aus alledem geht hervor, daß in der Musik die epische, dramatische und lyrische Stylform nur in ihren strengsten Richtungen scharf von einander geschieden sind. Diese Richtungen werden in der Tonkunst durch die eigentliche Kirchenmusik, ferner durch die von keinem Dialog unterbrochene pathetische Oper, so wie durch das heroische Oratorium vertreten. Die übrigen, vorhin von mir geschilderten Gattungen jener drei großen, ursprünglich so verschiedenartig gestalteten Stylweisen dagegen schlagen gewissermaßen Brücken von einer derselben zur anderen, stehen gleichsam, als vermittelnde Richtungen, ausgleichend zwischen ihnen und tragen daher unendlich zu der Vermannigfaltigung, Bereicherung, so wie zu der Möglichkeit erfrischenden Wechsels musikalischer Ausdrucksweise bei. Diese Zwischengattungen konnten sich jedoch dann erst zu einem natürlichen und frohen Leben ent-

falten, als die Tonkunst: durch die eigentliche Kirchenmusik, durch streng dramatische Gestaltung der tragischen Oper und durch das dem Heldengedichte so nahe verwandte heroische Oratorium, Bahn für jene drei großen Hauptrichtungen gebrochen hatte, von denen aus überhaupt erst verbindende oder gleichlaufende Seitenwege, so wie durch blumige Wiesen, rauschende Wälder und grünende Nebenthäler führende Fußpfade zu erreichen waren. Aber es mußte auch noch ein anderes Element hinzukommen, um eine solche reichere Gestaltung musikalischen Ausdrucks zu ermöglichen. Dieses Element stellt sich uns in der fortschreitenden Befreiung der Persönlichkeit von der, bis dahin jeden Einzelnen mehr oder weniger bindenden Weltanschauung seines besonderen Zeitalters und überlieferter Vorurtheile und Traditionen dar. Nicht weniger in dem allmählichen Verschwinden jener Schranken, die früher, in einer die Menschen scharf trennenden und ihren Geisteshorizont einengenden Weise, durch confessionelle und Standesunterschiede dargestellt wurden. Mit einem Worte: in der Emancipation und selbständigen Entwicklung des Individuums und des Individualismus, welcher letztere endlich auch in der Kunst seine Früchte trug, indem er dort zu einer immer mannigfaltigeren Gestaltung des Ausdruckes führte.

Auf diesen Standpunkt mußte ich Sie führen, meine Damen, um Ihnen die abermals neue Stellung, die Haydn, ebensowohl wie seine drei großen Vorgänger, in der Musik einnimmt, anschaulich zu machen. In Joseph Haydn begrüßen wir nämlich einerseits den Schöpfer der wichtigsten Gattung der Instrumental-Musik, den eigentlichen

Vater der Sinfonie, während er andererseits auch das Oratorium durch eine neue Gattung bereichert. Dieselbe sucht und findet ihren Stoff weniger im Helden und im Heroismus, als in der uns umgebenden Natur und derem, in schönem Wechsel sich ewig wiederholenden Entwicklungsgange, sowie in den damit verknüpften und von jedem Einzelnen durchlebten Zuständen und Empfindungen.

Wir ersehen hieraus, daß Haydn in der Tonkunst einerseits die epische Stylform so weit wie möglich dem Gebiete lyrischen Ausdruckes nähert und anschließt, während er andrerseits: durch die von ihm entwickelten großartigen Formen der reinen Instrumental-Musik, sowie durch den über lyrische Beschränkung hinauswachsenden Inhalt, welchen er denselben verlieh, eine Gattung der musikalischen Lyrik, so weit wie möglich, epischem Ausdrucke zugänglich macht. Hierzu kommt aber noch ein drittes Element in Haydn's Schöpfungen, welches sich, wenigstens in so hervortretender Weise, bei keinem seiner Vorgänger findet. Ich meine seine köstliche, ebensowohl zur liebenswürdigsten Ironie, wie zu urkräftiger Fröhlichkeit und reinem Behagen am Leben hinneigende gute Laune. Ihr verdanken wir es, daß sich uns Haydn als der größte Humorist, den die Tonkunst hervorgebracht hat, darstellt.

Gehen wir, nach diesen einleitenden Worten, zu der Darstellung des Entwicklungsganges unseres Meisters über.

Joseph Haydn ward am 31. März 1732 in Rohrau, einem Dorfe Nieder-Oestreichs, nicht weit von der ungarischen Grenze, geboren. So nahe auch Ungarn seinem Geburtsorte lag, so wenig zeigt doch der große

Meister Spuren jener fremden Nationalität in seinem Wesen, sondern wir müssen ihn im Gegentheil in jeder Beziehung als unseren echten Landsmann begrüßen. Wollten wir aber selbst ganz von seinem Charakter, und davon, daß seine beiden Eltern Deutsche waren, absehen, so bliebe Haydn doch, den Cultureinflüssen nach, die auf ihn gewirkt, nichts destoweniger der Unsere. Gerade an der Grenze Nieder-Oestreichs nämlich reicht das deutsche Sprach- und Volksgebiet noch zehn bis zwanzig Stunden nach Ungarn hinein. Dies beweisen schon die Namen der Städte: Presburg, Oedenburg, Eisenstadt, Neusiedel, Haimburg, Altenburg, Wieselburg u. s. w. — Das Aufwachsen in einem solchen Grenzlande und die immerhin daselbst fühlbaren Einwirkungen eines begabten Nachbarvolkes mochten aber Haydn den jedenfalls großen Vortheil bringen, daß manche der eigenthümlichen nationalen Lieder, Tänze und Märsche, die durch herumwandernde ungarische Musikanten, Slovaken und Zigeunerbanden schon in früher Jugend an sein Ohr schlugen, dazu beitrugen, die in ihm selber bereits ruhende Anlage zu steigern und den musikalischen Ausdruck seiner Tondichtungen um ein individuelles Element mehr zu bereichern.

Haydn's Vater war ein armer Wagnermeister, der auf seiner Wanderschaft als Handwerksbursche das Harfenspiel erlernt hatte, dem er auch später treu blieb. Er besaß auch eine gute Tenorstimme und führte an Festtagen, unter Mitwirkung seiner Frau und vor ein Paar guten Nachbarn, anspruchslose Familienconcerte bei sich auf. Der fünfjährige Knabe figurirte hierbei in der Weise neben seinen Eltern, daß er, streng im Tact, mit

einem Stöckchen über seinen linken Arm hinstrich, als ob er die Geige spiele. Ein Bekannter des Hauses, Schulrector in dem Städtchen Haimburg, entdeckte in diesen und anderen Aeußerungen der Freude des Kindes an Tönen und Rhythmik, dessen musikalisches Talent, und erbot sich, den Knaben in seine Schule aufzunehmen. Haydn erhielt hier nicht nur einen ganz guten Elementar-Unterricht, sondern lernte auch das Clavier, die Geige und die Oboe spielen, wie denn ja im östreich'schen Kaiserstaat, besonders im Salzburgischen, in Tyrol, Böhmen, Ober- und Nieder-Oestreich, so wie in Ungarn, ein Musiziren von Alt und Jung, und eine große Leichtigkeit die verschiedensten Instrumente zu spielen, zu den schönsten und hervortretendsten Anlagen dieser deutschen und nichtdeutschen Volksstämme gehört. Musikalisches Talent ist unter den Oestreichern so sehr Gemeingut, daß sich in dieser Beziehung im eigentlichen Deutschland wohl nur die Oberbaiern, Schwaben, Thüringer, Sachsen und Rheinländer mit ihnen messen dürfen.

Bei einer Reise des Wiener Dom-Capellmeisters Reuter, zu dem Zwecke Chorknaben zu engagiren, bei welcher er auch Haimburg berührte, ward ihm der kleine Haydn, seiner glockenreinen Stimme wegen, empfohlen. Die nach mehrmaligen Versuchen glücklich bestandene Prüfung, einen Triller zu schlagen, veranlaßte seine Aufnahme unter die Chorknaben von St. Stephan in Wien. Schon 1742, also mit 10 Jahren, schrieb er seine erste Messe, welche ihm, wie er sie als Greis unter vergilbten Papieren entdeckte, ein Lächeln der Rührung entlockte. Mit 16 Jahren ward Joseph aus dem Chore entlassen

und mußte sich seinen Lebensunterhalt von nun an durch eigene Kraft erwerben. Derselbe war kümmerlich genug, da wir ihn anfänglich als den Bewohner eines ärmlichen Dachstübchens finden. Er fristete damals als Musiklehrer und Mitglied verschiedener Orchester sein Leben. Seine innere Entwicklung ward jedoch mächtig in jener Zeit, durch die erste Bekanntschaft mit verschiedenen Clavier- und Instrumental-Compositionen von Bach, gefördert. Doch ist es fast gewiß, daß darunter hauptsächlich derartige Werke von Sebastian Bach's talentvollem Sohn: Philipp Emanuel zu verstehen sind. — Zum Glücke wohnte in dem, zu jener Zeit von unserem jungen Haydn bewohnten Hause der bekannte Operndichter Metastasio, der ihm, aus Mitleid mit seiner Dürftigkeit und Antheil an seinem musterhaften Fleiße, Gesangunterricht in verschiedenen vornehmen Häusern verschaffte. Auf diesem Wege kam er auch mit dem alten italienischen Hof-Capellmeister Porpora in Verbindung, welcher die Geliebte des venezianischen Gesandten unterrichtete. In dieser nicht gerade sehr idealen Umgebung mußte der arme Haydn, der die genannte Dame täglich zu accompagniren hatte, wahre Knechtsdienste am Claviere und zugleich Bedientenarbeit bei der Toilette und im Hause des alten Porpora verrichten. Dafür durfte er den letzten Platz an der Offizianten-Tafel des venezianischen Gesandten einnehmen und erhielt ein äußerst mageres Honorar. — Mit 18 Jahren schrieb er sein erstes Streichquartett und betrat damit ein Gebiet, auf welchem er in gleicher Weise der eigentliche Begründer einer neuen Gattung der Instrumental-Musik werden sollte, wie in demjenigen der

Sinfonie. Denn ebensowenig wie, ohne Haydn's Sinfonien, diejenigen Mozart's und Beethoven's möglich gewesen wären, hätten uns die beiden zuletzt genannten Meister, ohne Haydn, jene Reihe herrlicher Streichquartette liefern können, die, im Zusammenhange mit denen ihres großen Vorgängers, einen eigenen Zweig der classischen Literatur der Tonkunst bilden.

Im Jahre 1759 ernannte der Graf v. Morzin unseren Haydn, der angefangen hatte sich einen Namen zu machen, zu seinem Kammer-Compositeur. Dies Jahr war überhaupt ein ereignißvolles für ihn. Er schrieb in demselben seine erste Sinfonie und verheirathete sich. Ich würde das letztere Ereigniß vorangestellt haben, wenn es nicht leider für Haydn die trübseligsten Folgen gehabt hätte. Es erging Haydn so, wie es Bürger und, bis zu einem gewissen Grade, selbst Schiller, Mozart und anderen Genien der Kunst und Poesie, ergangen ist, daß er nämlich nicht das Mädchen, das er ursprünglich geliebt, sondern deren Schwester heimführen sollte. Diejenige, der die Neigung seines Herzens galt, die älteste Tochter des Friseurs Keller in Wien, ging in ein Kloster und nahm den Schleier. Ueber den Punkt, bis zu welchem Haydn sich ihr gegenüber ausgesprochen hat, sowie über die Motive des Ausscheidens des jungen Mädchens aus der bürgerlichen Gesellschaft scheint ein noch undurchdringliches Dunkel verbreitet zu sein. Thatsächlich ist nur, daß der Vater beider Töchter die jüngere derselben Haydn nicht nur antrug, sondern gewissermaßen aufdrang, und sich dabei auf Wohlthaten berief, die der letztere früher, als er noch in dürftigen Verhältnissen

lebte, in seinem Hause empfangen habe. Bei der seltenen Herzensgüte und übergroßen Dankbarkeit Haydn's erklärt sich alles Uebrige. Die Frau, die er auf diese Weise gewann, soll ein stets zänkisches und verschwenderisches Weib gewesen sein, dessen Zunge ebensowenig die Welt, wie den armen Haydn schonte, dem sie überdies noch mit ihrer Frömmelei zusetzte. Ihr Tod erfolgte um das Jahr 1800 zu Baden bei Wien; sie hat dem großen Künstler somit 40 Jahre lang sein Leben verbittert. Es muß zur Ehre Haydn's gesagt werden, daß er die von ihr erfahrene Lieblosigkeit und Quälerei aller Art mit derselben Langmuth und Geduld ertrug, die der große Albrecht Dürer, in dem höchst ähnlichen Verhältnisse zu seiner Frau, bewies. Ich scheide von dieser Ehe, indem ich nur noch bemerke, daß sie kinderlos blieb.

Im Jahre 1760 trat Haydn, mit dem Titel eines fürstlichen Kapellmeisters, in die Dienste des Esterhazy'schen Hauses, das, wie damals noch manche andere östreichische Adelsgeschlechter, an der Spitze aller künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen im Kaiserstaate stand, wie denn die Esterhazy's später in gleicher Weise zu den Verehrern und Protectoren eines Ludwig van Beethoven und Franz Schubert gehörten. — Haydn's anfänglicher Gehalt von 400 Gulden stieg bald auf 700 und dann auf 1000. Mit seiner Stellung waren außerdem freie Wohnung und Tafel, sowie manche andere Nebeneinnahmen verknüpft, und wir finden ihn in derselben volle 30 Jahre lang (von 1760—90), also ein ganzes Menschenalter hindurch, festgehalten und thätig.

Die sorgenfreie Existenz und die glückliche, seiner

künstlerischen Thätigkeit so günstige Abgeschiedenheit von der Welt, welche Haydn von einem kunstsinnigen Fürsten bereitet ward, erinnert uns, wie noch manches Andere, an den sicheren Hafen, der Goethe durch den Herzog Karl August, fast in denselben entscheidenden Jahren für den Dichter, wie hier für den Tondichter, in Weimar angeboten wurde. Wenn auch das Verhältniß Haydn's zu seinem Mäcen nicht ein so, alle Standesunterschiede verwischendes, freundschaftliches zu nennen war, wie das Goethe's zu Karl August, so ist es doch auch nichts weniger, als das eines Brodherrn zu seinem Beamten, sondern ein wahrhaft rührendes und rein menschliches gewesen. Hierzu trug mit bei, daß der Fürst nicht nur selber mehrere Instrumente vorzüglich spielte, sondern auch ein feiner Kenner der Musik war und darum wußte, was er an Haydn besaß, in welchem er eben so sehr den Genius verehrte, wie den seltenen Menschen. Im Winter erhielt Haydn oft Urlaub nach Wien, während seine eigentliche amtliche Thätigkeit in den Frühling und Sommer fiel, wo er auf den Gütern des Fürsten, sowie in Eisenstadt und Esterhaz, Conzerte und Opern dirigirte und für den musikalischen Bedarf an beiden Stellen durch selbst gelieferte Compositionen sorgte. Das wichtigste aber für unseren Haydn bleibt, daß ihm hier ein vorzügliches Orchester völlig und zu jeder Stunde zur Disposition stand. Seinem hohen Berufe, die gesammte Instrumental-Musik und ihre künstlerischen Formen zu reformiren, wurde gerade hierdurch der bedeutungsvollste Vorschub geleistet.

Richard Wagner erlaubt sich neuerdings, in seiner

Festschrift zu Beethoven's hundertjährigem Geburtstag, die Worte: „Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter", und bezieht eine solche Aeußerung auf des großen Meisters Verhältniß zu seinem Beschützer. Dergleichen mag uns beweisen, wohin die Führer extremer, sich selbst überschätzender, so wie gründlicher kunsthistorischer Kenntnisse ermangelnder Richtungen und Parteien in den Künsten endlich gelangen. Mit der Armuth solcher einseitigen Standpunkte hängt es auch zusammen, wenn jene Parteigenossen gelegentlich mit mitleidiger Herablassung von dem „guten, alten Papa Haydn" sprechen. Wir möchten den jüngsten dieser himmelstürmenden Genies, die man übrigens regelmäßig nach zehn Jahren wohlfeiler haben kann, dringend rathen, hinzugehen und sich bei dem „alten Papa Haydn" ein wenig Jugend zu borgen; etwas von der Jugend, wie sie heute noch in seinen, vor mehr als 80 Jahren geschriebenen englischen Sinfonien und in seinen, vor 76 und 74 Jahren geschriebenen Oratorien: „die Schöpfung" und „die Jahreszeiten" glüht und unvergänglich weiter leben wird. — Haben denn etwa das Publikum der Stadt Wien oder die deutsche Nation damals das Geringste für das Fortkommen des jugendlichen Meisters Haydn gethan? Und ist es daher nicht mit dem größten Danke anzuerkennen, daß ein kunstsinniger Fürst den Werth des herrlichen Mannes schon bis zu einem hohen Grade erkannte und alles aufbot, nicht nur um ihn an sich zu fesseln, sondern auch um ihm die Mittel, die Freiheit und die Muße zu gewähren, deren sein Genius zu seiner Entfaltung bedurfte? — Aber so geht es den Vertretern extremer

Richtungen — mögen sie auf dem rechten oder linken Flügel stehen — sie kennen nur ein aut-aut, nur ein schwarz oder weiß, nur Vergötterung oder Herabwürdigung, und daher erklärt es sich denn auch, daß Wagner einen Beethoven nicht anders zu feiern vermag, als indem er Haydn und Mozart, die ebenbürtigen Vorgänger des großen Meisters, auf jede Weise unterschätzt, herabdrückt und im günstigsten Falle mißversteht.

Wir sehen Haydn in seiner amtlichen Stellung auch eine Reihe von Opern liefern. Wie sehr er jedoch später erkannte, daß die Oper nicht sein Feld, beweist besonders sein Brief an den Intendanten des Prager Theaters. Man hatte dort eine komische Oper von ihm begehrt, welches Ansinnen er damit ablehnte, daß er in seiner großen, neidlosen Weise geradezu aussprach: Er wage es nicht, in einer Zeit, in der ein Genius, wie Mozart, für die Oper thätig sei, neben diesen hinzutreten. Um so trauriger sei es, daß ein solcher Mann mit Noth und Dürftigkeit zu kämpfen habe, und er zürne den Völkern, den Höfen und Fürsten, daß sie dieser, eines solchen Meisters unwürdigen Situation nicht ein Ende machten. Das sagte derselbe Haydn, der sein Leben lang eine Bedienten-Natur „war und blieb!" —

Der Meister hatte sich mit Recht von der Oper, deren Anforderungen die Natur seines Genius nur in mittelmäßiger Weise entsprach, abgewandt. Um so großartiger entwickelte er sich als Tondichter im Instrumentalen. — Die ländliche Stille, die zum Theil reizende Natur, in welcher er regelmäßig die schöne Jahreszeit zuzubringen pflegte, waren seinem Schaffen,

nach dieser Richtung hin, besonders günstig. Er legte dort nicht nur den Grund zu dem unsterblichen Sinfoniker, den wir in ihm besitzen, sondern schuf auch in jenen 30 Jahren schon eine Reihe der unvergänglichsten Werke im Gebiete der Kammermusik und des Quartett-Styles. Demungeachtet bewährt sich auch bei ihm eine, Ihnen von mir schon bei der Besprechung Händel's und Gluck's gemachte Bemerkung, die sich zum Theil selbst auf Sebastian Bach anwenden läßt. Auch Haydn schuf nämlich diejenigen Werke, die wir als die unschätzbarsten Gaben seines Genius verehren müssen, und die vor allen anderen seinen die Welt erfüllenden Ruhm begründeten, erst in einem höheren Alter. Vor dem funfzigsten Jahre wird er wohl nur sehr weniges, besonders im Gebiete der Sinfonie und des Oratoriums, geschrieben haben, was gleiche Ansprüche mit den Werken dieser Gattung machen darf, die erst nach diesem Zeitpunkte entstanden sind. Ehe wir jedoch näher hierauf eingehen, müssen wir einen abermaligen Blick auf sein Leben werfen.

Im Jahre 1790 starb Nikolaus Joseph Esterhazy, der so lange Haydn's Förderer und Beschützer gewesen. In seinem Testamente hatte er Haydn in edler Weise bedacht, indem demselben darin eine jährliche Pension von 1000 Gulden ausgesetzt war, für die natürlich keine weiteren Dienste von ihm gefordert wurden. Der Sohn des abgeschiedenen Fürsten, Anton Esterhazy, erhöhte jene Pension noch durch eine lebenslängliche Zulage bis auf 1400 Gulden, eine Summe, die damals wenigstens den dreifachen Werth besaß, wie in der Gegenwart. Fürst Anton erbat sich dafür von Haydn nur die Gunst, daß

der Meister lebenslänglich den Titel eines Fürstlich-Esterhazy'schen Capellmeisters führen möge.

Haydn, seine nunmehr völlige Freiheit benutzend, nahm einen Ruf nach London an, wo er sich zu der Direction von 20 Conzerten, die meistens eigene Compositionen enthalten sollten, verbindlich machte. Im Alter von 59 Jahren trat er die Reise nach England an und erreichte sein Ziel am 2. Januar 1791. Er blieb in London volle anderthalb Jahre, und die berühmtesten seiner Orchester-Werke, die zwölf sogenannten englischen Sinfonien, kamen dort entweder zu ihrer ersten öffentlichen Aufführung, oder wurden in der brittischen Hauptstadt componirt. Sein Erfolg war, sowohl von Seiten des Publikums, wie der Presse, ein außerordentlicher, und auch in den Salons, wie bei Hofe, ward er in jeder Weise gefeiert. Als Curiosität sei hier erwähnt, daß ihn der damalige verschwenderische Prinz von Wales auf das Honorar für 26 in seinem Palais dirigirte Conzerte so lange warten ließ, bis Haydn nichts anderes übrig blieb, als seine Rechnung, die 100 Guineen betrug, an das Parlament zu schicken, welches schon wiederholt die Schulden des Prinzen bezahlt hatte. — Unter den vielen, dem Meister zu Theil gewordenen Ehrenbezeugungen erfreute ihn ganz besonders die Verleihung der Doctor-Würde durch die Universität Oxford. Im Hochsommer 1792 verließ er endlich London und traf am 24. Juli wieder in Wien ein. Das Inselland hatte ihm, außer einer Anerkennung, die kaum hinter der, Händel daselbst zu Theil gewordenen zurückstand, auch einen Goldregen eingetragen, durch welchen Haydn, in Verbindung mit seinen

sonstigen Erwerbsquellen und seiner Pension, nach und nach zum vermögenden Mann ward. Aber auch sein Ruhm in Deutschland erhielt durch den Aufenthalt in England neuen Glanz, so daß Haydn selbst einmal die Bemerkung machte: „Ich bin von England aus erst in Deutschland berühmt geworden.“ Die Wiener wollten nun nicht hinter den Britten zurückbleiben; ja ein Graf Harrach errichtete dem Meister 1793, also bei dessen Lebzeiten, ein Denkmal im Parke seines Schlosses. Dasselbe war allerdings dadurch hier ganz an seiner Stelle, weil die Besitzung, die es zu schmücken bestimmt war, bei Haydn's Geburtsort Rohrau gelegen war. Daselbst steht es noch heute zwischen grünen Bäumen und auf einem Hügel, den die Wellen des neuerdings so berühmt gewordenen Leithaflusses bespülen. Auf seiner Vorderseite findet man die einfache Inschrift: „Dem Andenken Joseph Haydn's, des unsterblichen Meisters der Tonkunst, dem Ohr und Herz wetteifernd huldigen.“

In jener Zeit erwarb sich Haydn durch Kauf ein eigenes Haus, welches heute eine Gedächtnißtafel mit seinem Namen schmückt. Zugleich finden wir ihn als den Wohlthäter der Wittwen und Waisen, zu deren Besten er sechs von seinen für London geschriebenen Sinfonien aufführte. Im Januar 1794 folgte er einem zweiten Rufe nach London, woselbst er diesmal Anfang Februar eintraf, und bis Mitte August 1795 verweilte. Hier traf ihn wahrscheinlich die Nachricht vom Tode des Fürsten Anton und zugleich ein Schreiben von dessen Sohn Nikolaus aus Neapel, durch das seine Pension abermals, und zwar diesmal bis auf 2300 Gulden er-

höht ward. Der Fürst fügte nur die Bitte bei, Haydn möge ihm seine Capelle wieder einrichten und versprach, daß er weder durch täglichen Dienst, noch in irgend einer anderen Beziehung in seiner Freiheit, als Künstler und Componist, behindert werden solle. Nach seiner Rückkehr nach Wien sehen wir Haydn, obwohl nunmehr 63 Jahre alt, zu den großartigsten seiner Tondichtungen sich erheben. Im Jahre 1799 beendigte er sein wundervolles Oratorium: die Schöpfung; im Jahre 1801 das nicht weniger herrliche Oratorium: die Jahreszeiten. In die Periode nach seinem zweiten Londoner Aufenthalte fällt auch die Composition seines, in Oestreich Nationalgesang gewordenen Liedes: „Gott erhalte Franz den Kaiser." Der greise Meister ward in diesem letzten Abschnitte seines Lebens mit Auszeichnungen und Ehren überschüttet. Die Akademien der Wissenschaften und Künste zu Stockholm und Amsterdam ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede. In Paris ward er nicht allein membre de l'institut und des conservatoire, sondern diese Institute sowohl, wie die philharmonische Gesellschaft zu Petersburg feierten ihn durch zu seinen Ehren geprägte goldene Medaillen. Der Magistrat von Wien, der sich hierdurch zugleich für die großen Summen erkenntlich zeigen wollte, die Haydn den Armen der Hauptstadt durch eine Reihe von Conzerten zugewandt hatte, verlieh ihm die goldene Bürger-Medaille und das Ehrenbürgerdiplom. Eine wahre Apotheose endlich erlebte der 76jährige Greis am 27. März 1808, welcher Tag durch die Aufführung seines Oratoriums: „Die Schöpfung" zu einem Feste für das ganze aristokratische, gebildete

und kunstsinnige Wien ward. Als Haydn in einer Sänfte in den Saal gebracht wurde, erhob sich die ganze Versammlung entblößten Hauptes, während er selber, in Rücksicht auf sein Alter, bedeckt bleiben mußte. Auf einem Ehrensitz, umgeben von den schönsten und vornehmsten Damen Wiens, mußte der Meister Platz nehmen, und da es schien, als ob der gewaltige Saal, trotz seiner Ueberfüllung, zu kühl für den silberhaarigen Greis sei, so war kein türkischer Shawl und keine spitzenbesetzte Mantille zu kostbar, um ihm die Füße damit zu bedecken. Bei dieser Gelegenheit soll Haydn, als das berühmte: „Und es ward Licht", ertönte, welches noch heute bei Aufführungen der Schöpfung von so glänzender Wirkung ist, ausgerufen haben: „Nicht ich, ein Höherer hat das gemacht!" Im Fortgang der Aufführung überwältigten den greisen Künstler die Rührung über die ihn umgebende Liebe, sowie die durch sein Werk in ihm hervorgerufene Bewegung bis zu dem Grade, daß er nach Hause gebracht werden mußte. Im folgenden Jahre schon, während der Belagerung Wiens durch die Franzosen, schied Haydn aus diesem Leben. Mehrere, plötzlich in der Nähe seines Hauses fallende Kanonenschüsse, das in einer der äußersten Vorstädte Wiens lag, sollen, durch den Schrecken, den sie ihm verursachten, seinen Tod mit beschleunigt haben. Derselbe erfolgte am 31. Mai 1809.

Sehr erwähnenswerth ist noch, daß Joseph Haydn, der der erstgeborene von 14 Geschwistern war, unter denselben einen Bruder besaß, der sich einen, wenn auch nicht mit dem seinigen vergleichbaren, so doch ehrenvollen

Namen als Tondichter erworben hat; ich meine Michael Haydn (1737—1806), der besonders als Kirchencomponist eine hervorragende Bedeutung für seine Zeit gewann. Seine, meist der musikalischen Belebung des katholischen Cultus gewidmete Kirchencompositionen, unter denen sich 20 Messen, 16 Offertorien und 114 Gradualien befinden, können als typisch gelten für jenen, in der katholischen Kirche eingerissenen musikalischen Zopfstyl, der sich besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so breit machte, und der, in seinem vielfach hohlen Pomp, verschnörkeltem Wesen und Schwulst, an den von gleichem Geiste erfüllten Styl erinnert, der, unter dem Einfluß der Jesuiten, sich der katholischen Architektur bemächtigte. Demungeachtet ist Michael Haydn's Compositionstalent kein geringes gewesen, was sich besonders darin bekundet, daß er sich, trotz der auch ihn beherrschenden Manier seiner Zeit, über diese in mancher Beziehung wieder erhebt. Freilich war von einer Ueberwindung derselben, wie wir sie bei seinem größeren Bruder finden, für ihn nicht die Rede, und er verhält sich in dieser Beziehung zu Joseph, wie sich das Talent zum Genie verhält. Das persönliche Verhältniß beider Brüder zu einander scheint von jeher ein vorzügliches gewesen zu sein. Joseph nahm an Michael nicht nur den lebhaftesten künstlerischen Antheil, sondern unterstützte den in Salzburg lebenden Bruder auch in pekuniärer Beziehung mehr als einmal auf die großmüthigste Weise. Er hatte ihn außerdem in seinem Testamente zum Universal-Erben eingesetzt, welche Bestimmung jedoch, durch den drei Jahre früher erfolgten Tod Michael's (1806), hinfällig wurde.

Ein gutes Verhältniß dürfte im allgemeinen auch zwischen Joseph Haydn, als Lehrer, und Beethoven, als seinem Schüler, bestanden haben. Die bereits oben erwähnte Schrift von Richard Wagner behauptet zwar das Gegentheil, jedoch ohne irgend welche Beweisführung hierfür anzutreten. Gewissermaßen in Erwiderung darauf theilte vor kurzem Ferdinand Hiller in der Kölnischen Zeitung mit, daß, als er, mit seinem Lehrer Hummel, Beethoven, in dessen letzten Lebensjahren eines Tages besucht habe, sie denselben in einer auffallend glücklichen und gerührten Stimmung gefunden hätten. Es ergab sich bald, daß die Zusendung einer kleinen, so eben erschienenen Lithographie von Haydn's Geburtshaus in Rohrau Beethoven so wohlthätig erregt habe. Nach Schindler's Bericht sagte Beethoven bei dieser Gelegenheit: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren ward." *) Die Art endlich, in der Haydn, bei seinem ersten Zusammentreffen mit dem jungen Beethoven zu Godesberg bei Bonn, dessen Talent erkannte und vor jedermann rühmte, sowie die später von Beethoven's Seite erfolgende Dedication seiner ersten reiferen Sonaten an Haydn, widersprechen nicht minder jener ganz subjectiven Behauptung Wagner's.

Zu den bedeutsamsten Vorgängern Joseph Haydn's in der Instrumental-Musik gehört Philipp Emanuel Bach, des großen Johann Sebastian Bach's uns bereits bekannter Sohn. Dies tritt besonders in dem Einfluß

*) Schindler's Biographie Beethoven's S. 79.

hervor, welchen Philipp Emanuel auf eine freiere, selbständigere und entwickeltere Gestaltung der Sonatenform ausgeübt hat. Die Sonate ist bekanntlich diejenige Kunstform in der Tonkunst, die auch der gesammten classischen Kammer- und Orchestermusik, sowie in letzterer wiederum vorzüglich der Gestaltung der verschiedenen Tonsätze der Sinfonie zu Grunde liegt. Was jedoch bei Philipp Emanuel nur erst als Versuch hervortritt, ward durch Joseph Haydn zu einer völligen Umbildung und Neugestaltung der Sonatenform. Er führte in dieselbe das große Naturgesetz alles organischen Werdens ein, nach welchem ein jedes Geschöpf oder Gebild der Thier- und Pflanzenwelt sich, in Gemäßheit eines in dasselbe versenkten ursprünglichen Kernes oder Keimes, auf ein ihm im voraus gestecktes Ziel hin entwickeln muß. Wir finden nämlich in seinen Sonaten, Trio's, Quartetten und Sinfonien in den meisten Fällen eine so strenge, consequente und dabei doch zum überraschendsten Reichthum sich entfaltende organische Entwicklung aus einem einzigen oder zwei einander gegenüber gestellten musikalischen Grundgedanken (Thema genannt), daß man, besonders von seinen Musterwerken dieser Gattung, sagen kann, nichts sei darin unorganisch oder zufällig, nichts auch überflüssig oder zu beschränkt. Wie im Leben ein jedes Geschöpf gerade das sich aneignet, das aus sich hervorbildet und in sich zur Erscheinung bringt, was zur völligen Darstellung seiner Individualität, Natur und Existenz unentbehrlich gehört, dagegen aber ausstößt, von sich weist und nicht berührt, was seinem Wesen fremd ist oder die Vollkommenheit desselben beeinträchtigen würde,

so sehen wir auch Haydn, besonders in seinen größeren Sinfonien, alles das aus dem gefundenen thematischen Kerne seiner Tonsätze hervorbilden, was ihnen ein einheitliches und jenen ersten Anfängen entsprechendes besonderes und individuelles Gepräge zu leihen vermag, während er alles fernhält und abweist, was nicht unmittelbar aus jenen ursprünglichen Wurzeln hervorsprießt. Damit hatte die Sinfonie ihre, auch in der Gegenwart noch nicht übertroffene mustergültige classische Form gewonnen. Aber Haydn that noch mehr für diese hohe Kunstgattung. Bei ihm finden wir zuerst jene, auf einem inneren Dualismus beruhende Gegenüberstellung der beiden Grundthemen (gewöhnlich Haupt- und Mittelsatz genannt), aus deren anfänglicher oft geradezu gegensätzlicher Verschiedenheit, späterem Conflict und abstoßendem oder anziehendem Verhältnisse zu einander (daher auch endlicher Versöhnung und Verschmelzung) jenes reiche innere und spannende, oder hinreißend und oft selbst dramatisch wirkende Leben hervorgeht, welches den Inhalt der Sinfonie, seit Haydn, ausmacht.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auf des Meisters einzelne Sinfonien eingehen. Ich möchte Sie nur auf einige der hervorragendsten darunter hinweisen. Ich zähle zu den Perlen der Haydn'schen Werke dieser Gattung die Gdur-Sinfonie mit dem Paukenschlage, die große Esdur-Sinfonie mit dem Andante in Cmoll, die sogenannte Militair-Sinfonie, ferner die, nach der Introduction, mit einem Presto im $^6/_8$-Tact beginnende Ddur-Sinfonie und die in der Härtel'schen Ausgabe mit Nr. 12 bezeichnete Bdur-Sinfonie.

Mit diesen meinen Lieblingen will ich aber durchaus nicht einer Reihe anderer ebenso großartiger Haydn'scher Sinfonien zu nahe treten.

Wer wollte wohl eine gewisse Verwandtschaft der großen Esdur-Sinfonie unseres Meisters mit Beethoven's Eroica läugnen? Ich finde eine solche weit mehr in dieser Sinfonie, als in der häufig mit Beethoven's Eroica in Vergleich gestellten Militair-Sinfonie Haydn's. Zwar ziehen auch in dieser letzteren Heldenschaaren in funkelndem Waffenglanze an uns vorüber, aber sie führen uns nicht zu Kampf, Tod und Sieg, sondern es handelt sich dort mehr um ein festliches militairisches Schaugepränge, über dem die Sonne eines heiteren Friedenstages glänzt.

Haydn hat der Sinfonie jene geistvolle und großartige Form und den tiefen Geistesgehalt verliehen, durch den sie zur Vermittlerin, ebensowohl des erhabensten leidenschaftlichsten und feierlichsten Ausdruckes, wie idyllischer, frohbewegter, humoristischer und phantastischer Stimmungen geworden ist. Durch ihn ist somit die Musik erst in dem Sinne eine selbständige Kunst geworden, daß er ihr ein Gebiet eroberte, auf welchem sie sich in der ganzen Freiheit und in dem ganzen Reichthum ihrer melodischen Erfindung, ihrer Klangfarben, Rhythmen und formalen Gestaltung zu entfalten vermochte, ohne dabei, wie in der Fuge, der Kirchenmusik, der Oper, dem Oratorium und dem Liede, entweder durch die Form allzustreng gebunden zu sein, oder der Mithülfe anderer Künste zu bedürfen. Sie werden mit mir empfinden, welch' ein hoher Platz einem Künstler gebührt,

dem wir vorzugsweise eine solche Erweiterung des Gebietes seiner Kunst zuschreiben müssen, und wie würdig er sich, der Vater der modernen Sinfonie, einem Händel, als dem Schöpfer des Oratoriums, und einem Gluck, als dem Reformator der Oper, anreiht.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Das Rheinthal zwischen Mainz und Bonn, die Hochthäler und Hochgebirge der Schweiz zeigen, im Grunde genommen, überall dieselbe Romantik oder dieselbe Erhabenheit; und doch wird sich, sowohl hier wie dort, eine Stelle in der Gegend finden, die gewissermaßen alles, was wir in anderen Partien derselben vereinzelt bewunderten, wie in einem Brennpunkte sammelt und vereinigt. Solche Mittelpunkte alles Schönen bilden z. B. am Rhein sowohl Bingen, wie Rolandseck; in der Schweiz der Genfersee und Interlaken. In dem zuletztgenannten Orte vereinigt sich die ganze Majestät der Riesen der Alpenwelt mit der Lieblichkeit weiter bewohnter Hochthäler und jener smaragdenen Seen, an denen die Schweiz so reich ist, während wir sonst diese verschiedenen Elemente alpinischer Schönheit meist nur vereinzelt finden und bewundern.

Solche Erscheinungen in der uns umgebenden unbewußten Natur wiederholen sich im Geistesleben, und wir bemerken sie vielleicht gerade am deutlichsten in den Gefilden der Kunst. — Waren Bach, Händel,

Gluck und Haydn, jeder in seiner Art, einzig, groß und unübertrefflich, und fühlten wir uns, bei der Betrachtung derselben, vom Hauche des auf den verklärtesten Höhen der Menschheit thronenden Genius angeweht, so ist es doch, als hätten Gott, Natur und der Entwicklungsgang der Kunst auch einmal alles Große und Herrliche, was wir sonst in den verschiedensten geschichtlichen Epochen und Meistern der Tonkunst verehrten und bewunderten, in einem einzigen Manne zusammenfassen und verschmelzen wollen. Dieser Mann ist Wolfgang Amadeus Mozart und seiner, wenn auch unzureichenden Würdigung sollen heute meine Worte gewidmet sein.

Ehe ich jedoch weiter gehe, möchte ich einem Mißverständnisse vorbeugen. — Genie und Begabung lassen sich nicht abwägen, und nichts zeigt in meinen Augen eine größere Einseitigkeit und Beschränktheit, als sich für einen großen Künstler und Dichter nur auf Kosten der neben ihm stehenden ebenbürtigen oder an ihn heranreichenden Meister begeistern zu können, die die Kunst außerdem hervorbrachte. Daß ich Mozart nicht etwa über seine großen Vorgänger stellen will, mag daraus hervorgehen, daß ich der Meinung bin, er werde von ihnen allen in denjenigen Stylformen, die sie zu ihrem letzten Abschluß brachten, oder als deren eigentliche Begründer sie anzusehen sind, gewissermaßen wieder übertroffen. So erreicht Mozart einen Bach ebenso wenig im Kirchenstyle und in der Entwicklung strenger polyphoner Formen, wie einen Händel im Oratorium, oder in der epischen Stylform. So hat er nichts geschrieben, was die Tragik oder das erschütternde Pathos der „Alceste“

und „Iphigenie auf Tauris" von Gluck überträfe; nichts auch, was im Sinfonischen und Humoristischen seinen unmittelbaren Vorgänger, Haydn, zu verdunkeln vermöchte; während ihn, wie wir später sehen werden, Beethoven, als Sinfoniker, noch überragt. Worin liegt nun dennoch das Einzige und Unvergleichliche in der künstlerischen Erscheinung Mozart's? — Es offenbart sich mir darin, daß er nicht nur, wie die ihm voraus gegangenen Heroen der Tonkunst, neue Stylformen oder besondere Gattungen für seine Kunst, und zwar seinerseits speciell für die Oper, schuf, sondern daß er auch das, was seine Vorgänger vereinzelt im Epischen, Dramatischen und Lyrischen geleistet, bis zu einem hohen Grade in sich verschmilzt. Auf diese Weise reicht er einerseits nahe an das heran, was frühere Meister in ihrer Besonderheit Unvergängliches schufen, während er andererseits gerade dadurch, daß seine Künstlernatur in sich vereinigt, was wir bis dahin als getrennte Anlagen zu sehen gewohnt waren, das sonst Geschiedene zu neuer Bedeutung und Wirkung erhebt. Mit einem Worte also: es ist Mozart's Universalität, die ihn zu einem Unvergleichlichen macht und es fast unmöglich erscheinen läßt, ihm in dieser Beziehung — sei es vorher oder nachher — einen seiner Kunstgenossen völlig an die Seite zu stellen.

Knüpfen wir wieder an die Natur an. Der Montblanc und das Chamouny-Thal sind von einer Erhabenheit, welche über die der Jungfrau und des auf Interlaken mündenden Lauterbrunnen-Thales hinausgeht. Auch der Züricher-See ist, wenn es sich nur um das landschaftlich Gefällige, Reizende, Ueppige und Liebliche handelt,

dies alles in einem höheren Grade, als der Thuner- und der Brienzersee. Der Genfersee endlich läßt jene um Interlaken gruppirten Seebecken wiederum an Weite, und stellenweise selbst an Großartigkeit, hinter sich zurück. Warum wird der Wanderer dennoch am liebsten Interlaken zu längerem Aufenthalte wählen und dort sich am leichtesten heimisch fühlen? — Nur darum, weil in der hier zu Tage tretenden Verschmelzung des Ernsten mit dem Heiteren, des Erhabenen und Furchtbaren mit dem Reizenden und Lieblichen, oder des Pathetischen mit dem Idyllischen ein so unnennbarer Reiz liegt; ein Reiz, der die Empfindung in uns weckt, daß wir's hier eben mit jenem ganz Vollkommenen zu thun haben, das keinen Wunsch in der Seele mehr übrig läßt; mit einem jener Juwele alles Naturschönen, wie sie nur in großen Zwischenräumen, und auch dann lediglich an ganz vereinzelten Punkten, auf unserer Erde verstreut sind.

Nur also bezüglich der Verschmelzung ähnlich wunderbar wirkender Gegensätze, die uns die Anlage Mozart's zeigt, möchten wir diesen als einen Tonkünstler einziger Art bezeichnen. Daß wir hiermit für die Musik keine Ausnahme voraussetzen, beweisen Malerei und Poesie. Obwohl Raphael von Michel Angelo im Erhabenen und Dämonischen, von Titian in der Pracht der Farben, sowie in der Entfaltung heiterer Weltlust und hoher Lebensfreudigkeit, von Leonardo da Vinci an geheimnißvoll sinnigem Ernst und künstlerischer Zurückhaltung übertroffen wird, reicht er doch in allen diesen Gebieten bis fast zu der Größe eines jeden Einzelnen dieser seiner Vorgänger und Zeitgenossen heran. Dadurch aber, daß

nur in Raphael's künstlerischer Persönlichkeit sich die Anlagen und Einwirkungen der oben angeführten verschiedenen großen Meister verbinden, entsteht für die Kunst ein in dieser Art noch nicht Dagewesenes; entsteht jene beglückende und im höchsten Sinne befreiende und erlösende Wirkung, welche das, auf der reinsten Höhe menschlichen Könnens thronende Kunstwerk hervorruft. — Aehnliches dürfte bezüglich Shakespeare's zu bemerken sein, den ein Dichter von der Größe Goethe's so hoch über sich zu erblicken glaubte, daß er die herrliche Aeußerung that: „Ebensowenig, wie ich mit Shakespeare, ist Tieck mit mir zu vergleichen". — Und so wäre — wenn Raum und Zeit es gestatteten — noch manches andere anzuführen, was darzuthun geeignet sein würde, daß auch zwischen den größesten Erscheinungen der Kunst noch irgend welche Abstufungen möglich sind.

Das Gesagte dürfte indessen hinreichen, um zu erklären, warum Mozart's Musik (wenn wir vorläufig bei derem allgemeinsten Eindruck stehen bleiben) jenes Gefühl innerer Erlösung, Beglückung und Beseeligung hervorruft, dessen ich vorhin, als der Wirkung des, alle Widersprüche menschlichen Empfindens in sich versöhnenden Kunstwerkes, gedachte. Ich glaube jedoch, daß eine solche Wirkung nicht auf jeder Bildungsstufe des Hörenden erfolgt, und daß sie, selbst bei denen, die ihr zugänglich sind, nicht in jedem Lebensalter gleich stark ist. Zwar bietet Mozart, wie auch Raphael und Shakespeare, ebensowohl der höchsten Bildung, wie dem naiven Verständnisse des Volkes den reinsten Genuß. Denn während Mozart den Kenner hinreißt und ihn immer neue Tiefen

musikalischen Ausdruckes, immer entzückendere Schönheiten der Form und des reinsten, einschmeichelndsten Wohllautes entdecken läßt, ist er zugleich der populärste unter den Heroen der Tonkunst; so volksthümlich, daß seine Melodien ebensowohl durch die Glockenspiele deutscher Thürme und von Spieldosen und Spieluhren reproducirt werden, als in Straßen und Gassen, in Feld und Wald vom Volke selbst gesungen, geträllert, zur Unterhaltung, ja sogar zum Tanze aufgespielt werden. Diese Erfolge bei aller Welt sind aber natürlich nur die oberflächlichsten unter den von Mozart's Musik ausgehenden Wirkungen und beschränken sich zum Theil auch nur auf gewisse Seiten und Momente seines künstlerischen Schaffens, während die tiefer gehenden Eindrücke seiner Tonwerke nicht allein eine höhere Reife, sondern sogar ein Stück Welt- und Lebensüberschau, oder eine Reihe innerer Erfahrungen voraussetzen.

Ich bin mir selber ein Beispiel solcher Wirkungen geworden und darf versichern, daß, außer mir, sowohl eine Anzahl von Fachgenossen, wie tüchtiger und urtheilsfähiger Dilettanten davon zu erzählen wissen. — Als ich ein Kind war, wirkte der himmlische Reiz Mozart'scher Melodie und der süße Wohllaut seiner Harmonien so verführerisch, daß der Meister sofort mein Liebling wurde. Das änderte sich, als ich in das jugendliche Alter trat. Die Jugend, die selbst kämpft und ringt, fordert auch in der Kunst Sturm, Drang und Leidenschaft. Darum ist sie auch besonders empfänglich für das Pathetische und, bei ihrer Wärme für den Sieg des Guten und Göttlichen über das Niedere und Dämonische, dem Dichter am dankbarsten, welcher, im Kampfe beider, ihre Ideale

am feurigsten verherrlicht, das aber, was sie haßt, am strengsten verurtheilt und von seiner angemaßten Höhe hinabstürzt. Solchen inneren Forderungen trägt in der Poesie am entschiedensten ein Dichter von der hohen Idealität und dem Pathos unseres Schiller, in der Tonkunst dagegen ein Genius von der Erhabenheit und leidenschaftlichen Gluth unseres Beethoven, Rechnung. Der große rheinische Tondichter ward daher damals auch so sehr mein ausschließlicher Abgott, daß mir Mozart neben ihm verblaßte und in manchen seiner Werke selbst gewöhnlich, oberflächlich oder, wenn auch im besten Sinne, kindlich erschien.

Als nun später, wie dies jedem von uns geschieht, das Leben mit seinen Prüfungen und ungeahnten Erfahrungen, mit seinen Täuschungen und Ernüchterungen, aber auch mit den Errungenschaften, die als unantastbarer Gewinn uns bleiben, an mir vorübergezogen war, als das Alter jener relativen Reife an mich herantrat, das jedem geistig Strebenden bis zu einem gewissen Grade sich aufthut, veränderte sich mein Verhältniß zu Mozart abermals. Zwar erhielt sich mir Beethoven nicht allein unangetastet auf jener Höhe, die er für meine Empfindung erreicht hatte, sondern ich darf sagen, daß auch er durch das innerlich Erlebte mir in vielfacher Beziehung noch zugänglicher und verständlicher ward und somit für mein Bewußtsein noch gewann. Auch ihn glaubte ich jetzt erst vom Scheitel bis zur Sohle, nämlich in seiner ganzen Größe, zu überschauen und zu würdigen. Neben ihm aber wuchs Mozart so unaufhaltsam empor, daß er mir nicht nur Beethoven, sondern auch seine Vorgänger zu überragen schien.

Dies mag wohl in Folgendem seinen Grund haben. Der Mensch strebt, erschüttert durch den von ihm erlebten Wechsel verschiedener Weltanschauungen, zuletzt nach einem Unantastbaren und Ewigen, das diesem Wechsel nicht mehr unterworfen ist. Er verlangt zugleich, ermattet von inneren und äußeren Kämpfen und müde einer vergeblichen Sehnsucht in unerreichbare Fernen, nach einer Beruhigung im Erreichbaren, nach einer Erfüllung in den Grenzen des Möglichen und Endlichen, welche demungeachtet den besten weiter gehenden Hoffnungen seiner Seele die Bahnen offen erhält. Er begehrt, mit anderen Worten, nach innerem und äußerem Frieden, nach der beglückenden Zuversicht, die ein solcher Geist und Gemüth, sowie unserem ganzen Dasein und Thun verleiht.

Zu diesem höchsten Abschluß alles Kämpfens und Ringens gelangt Beethoven nur in einzelnen seltenen Momenten seines Schaffens, denn seine hohe Aufgabe in der Kunst war eben weit mehr die Darstellung heroischen Kampfes und momentanen Triumphes, als ein Austönen jenes beseligenden, alle Gegensätze zwar umfassenden und darstellenden aber zugleich auch vermittelnden Bewußtseins, das in Regionen wohnt, bis zu welchen irdische Verdüsterungen und Schmerzen oder das ungelöste Wehe der Leidenschaft nicht mehr hinaufreichen. In diesen Sphären begegnet uns nun gerade Mozart, ja, er geht noch Unendlichkeiten weit über das hinaus, was Menschen, mittelmäßigen Schlages, Frieden und Erfüllung nennen. Stellt er sich doch gleichsam als ein Bewohner jener idealen Welt dar, nach deren Besitz Beethoven erst ringt. Und so schaut er gewissermaßen aus der Vogelperspective

auf die uns verwirrenden Widersprüche, verdüsternden Leidenschaften und tragischen Conflicte des Daseins herab. Wir, die im Thale Wandernden, hoffen höchstens und ahnen vielleicht deren dereinstige Lösung; ihm dagegen, der sie als ein über sie Emporgehobener erblickt, stellen sie sich in ihrer Entwirrung, Abklärung und Versöhnung dar. —

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, somit an einem Orte, der ebenfalls einen jener Mittelpunkte landschaftlicher Schönheit bildet, die, durch die Vereinigung des Erhabenen und Lieblichen, so entzückend wie selten sind. — Es kann kaum dem Zufalle zugeschrieben werden, daß, mit Ausnahme Händel's, die von uns bis jetzt besprochenen Heroen der Tonkunst sämmtlich hervorragend schönen Gegenden unseres deutschen Vaterlandes entstammen. Es war dies bei dem am Fuße der Wartburg geborenen Bach, bei dem in der Nähe des Fichtelgebirges geborenen Gluck und dem in Niederöstreich geborenen Joseph Haydn der Fall. In ähnlicher Weise sehen wir später Beethoven an einem der schönsten Punkte des Rheines, Franz Schubert in dem so schön gelegenen Wien und endlich, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in einer der vielleicht wunderbarsten Landschaften der Welt, unseren Mozart das Licht des Tages erblicken.

Eine solche Erscheinung ist nicht ohne inneren Grund. Sie deutet auf eine geheimnißvolle Beziehung musikalischer Anlage zu den schon in frühester Kindheit erfolgenden Eindrücken einer poetischen Natur hin; sie zeigt, daß auch die Phantasie des Musikers von einer ihn umgebenden Außenwelt, sei es in der Gestalt einer erhabenen Gebirgs-

landschaft, sei es unter dem Bilde eines üppigen, farbenprächtigen Stromthales, anders beeinflußt wird, als von charakterlosen Ebenen und unfruchtbaren Einöden und Haiden. Hieraus erklärt sich auch die unleugbare Verwandtschaft zwischen der Landschaftsmalerei und der Musik. Ein Landschafter, der uns die Formen und Farben der von ihm dargestellten Gegend nur in möglichst photographischer Treue wiedergiebt, ist weder ein Künstler, noch ein Poet. Erst wenn jenes Element, das die Landschaftsmalerei mit der Musik gemein hat: wenn uns Stimmungen, die nicht in Worten zu definiren sind, aus einem landschaftlichen Bilde ansprechen, haben wir es mit dem wahren Kunstwerke in dieser Gattung zu thun. Es kommen noch die Mischungen verschwimmender Farben, die Abtönung aus dem Vordergrund nach Mittelgründen und fernen Hintergründen, sowie das bei Landschaften so stark wirkende Element einer besonderen Beleuchtung hinzu, um im Landschaftsbilde gerade diejenigen Elemente der Malerei zu einer vorzugsweisen Wirkung gelangen zu lassen, die, vermöge ihrer Unbestimmtheit und dem Reichthume ihrer Modulationen, dem Elemente der Töne, ihren Vermischungen und Uebergängen am nächsten verwandt sind. Daher mag es denn wohl kommen, daß, wenn wir beim Ausblick in blaue Gebirgsfernen zufällig erschallende Hornrufe vernehmen, oder wenn gar ein zusammenhängender Gesang oder eine harmonienreiche Instrumental-Musik ertönt, es uns bedünken will, als wenn Berg, Strom und Thal plötzlich Sprache und Ausdruck gewonnen hätten. — Jedenfalls überraschte es mich, bei meinem ersten Gewahrwerden

Salzburgs, in welch' wunderbarer Beziehung diese, nicht etwa einseitig schöne, sondern alle denkbaren Contraste harmonisch verbindende Gegend zu der universellen und ebenfalls alle Gattungen seiner Kunst so innig verschmelzenden Künstlernatur Mozart's stehe.

Kehren wir zu den frühesten Entwicklungsjahren Mozart's zurück. Der Knabe hatte das Glück, in seinem Vater Leopold, der erzbischöflicher Vice-Capellmeister in Salzburg war, nicht nur einen weisen Führer und Freund, sondern auch zugleich einen ausgezeichneten Lehrer in seiner Kunst zu besitzen. Wolfgang's fabelhafte Begabung für die Musik trat bereits in so zartem Alter und in so ungewöhnlicher und auffallender Weise hervor, daß alle Welt ihn mit Recht als ein Wunderkind anstaunte. Als er das sechste Jahr vollendet hatte, trat der Vater mit ihm und seiner fünf Jahre älteren, ebenfalls auffallend musikalisch begabten Schwester, Maria Anna, eine Kunstreise nach München und Wien an. Die naive Kindlichkeit des zarten Knaben und seine unerhörte Virtuosität im Klavierspielen erregte in beiden Hauptstädten, bis zu den Höfen hinauf, das größte Aufsehen. Im Jahre 1763 unternahm der Vater mit beiden Kindern eine zweite Kunstreise, welche sich zuerst durch Süddeutschland nach Paris und von da nach London hinzog, um die kleine Karavane schließlich über Holland, Frankreich und die Schweiz wieder nach Salzburg zurückzuführen. Nach der hiermit verbundenen, fast dreijährigen Abwesenheit faßte der Vater den verständigen Entschluß, an die Stelle der dem Kinde bis dahin überall gezollten Bewunderung nunmehr einen ernsten, strengen und consequenten musikalischen

Unterricht treten zu lassen und vor allem, neben dem Virtuosen, auch den Componisten in dem Knaben zu entwickeln. Leopold Mozart ward hierzu besonders durch die angeborene Neigung und unglaubliche Leichtigkeit bestimmt, mit welcher das wunderbare Kind sich Improvisationen auf seinem Instrumente überließ; nicht weniger auch durch die Originalität, mit welcher der Knabe bestimmten Gefühlen, die man ihn musikalisch darzustellen bat, als: Haß, Liebe, Freude, Trauer u. s. w., in jenen freien Spielen seiner Phantasie Ausdruck zu geben wußte. Hierzu kam nun noch die seltene Anlage und überraschende Schnelligkeit Wolfgang's, sich die contrapunktische Satzweise, sowie die ihm überlieferten musikalischen Kunstformen anzueignen. Mit 11 Jahren componirte der Knabe seine erste Oper: Apollo und Hyazinthus; mit 12 Jahren seine erste, in der Waisenhaus-Kirche zu Wien aufgeführte Messe. Nach kaum vollendetem 14. Jahre figurirt er bereits im Salzburgischen Hofkalender als Conzertmeister; vorher, Anfangs 1769, hatte er Italien besucht. Im Jahre 1770 ging in Mailand seine Oper Mitridate in Scene und erregte einen solchen Beifall, daß ihn das Publikum nur noch den Cavaliere filarmonico nannte. Eine Reihe anderer italienischer Opern folgte dieser ersten. Hasse, damals einer der gefeiertesten deutschen Componisten, soll in jener Zeit ausgerufen haben: „Der Jüngling wird uns alle vergessen machen"; eine Prophezeiung, die sich (wenigstens dem Publikum gegenüber) völlig erfüllte.

Unterdessen war seine Stellung in Salzburg eine höchst niederdrückende geworden. Der neue Erzbischof

von Salzburg, den Otto Jahn mit den Worten kennzeichnet, daß er sich eine traurige Berühmtheit in der Geschichte der Musik, durch die unwürdige Behandlung Mozart's, gesichert habe, überhäufte den jugendlichen Meister mit Kränkungen aller Art. Ganz abgesehen davon, daß er, für einen bloßen Titel, eine Unzahl von Diensten, als Virtuose und Componist, von ihm verlangte, für welche Mozart anfänglich gar nichts, und erst nach geraumer Zeit den monatlichen Gehalt von 12 Gulden bezog, ließ er den nur zu bescheidenen Künstler auch bei jeder Gelegenheit den Brodherrn und den nach Willkür handelnden Tyrannen empfinden. Um diese unerträglichen Verhältnisse wenigstens für einige Zeit los zu werden, nahm Mozart einen vorläufigen Abschied und trat mit seiner Mutter im Jahre 1777 eine Reise nach München an, die sich später bis Mannheim und Paris ausdehnte. Zwar fand er an keinem dieser Orte die so sehr von ihm gewünschte neue Stellung, welche ihn aus den unerträglich gewordenen Salzburger Verhältnissen für immer erlöst hätte. Demungeachtet wurde diese Reise, in allgemein menschlicher und künstlerischer Beziehung, sehr bedeutungsvoll für den jungen Tondichter. Was Florenz seiner Zeit für Raphael sein sollte, der daselbst, durch die auf ihn erfolgenden Einwirkungen der Schöpfungen Leonardo da Vinci's und Michel Angelo's, von der Manier seiner Schule und Zeit befreit wurde, das war für Mozart Paris, dem die dort gemachte Bekanntschaft mit den Opern Gluck's die Augen über die Verflachung und Charakterlosigkeit der italienischen Oper seiner Zeit öffnete, während sich hierbei

zugleich seinem Genie neue Bahnen erschlossen. Auch der immer noch in Paris andauernde Streit der Gluckisten und Piccinisten, die Berührung mit den verschiedensten Persönlichkeiten daselbst, sowie endlich der, alle Tiefen des Schmerzes in ihm aufwühlende und in Paris erfolgende Tod der treuen Reisegefährtin, seiner geliebten Mutter, mögen das ihre dazu beigetragen haben, den Menschen und Künstler rasch in ihm zu reifen. Dem nun vereinsamten Vater zu Liebe nahm er abermals die ihm so verhaßte Stellung in Salzburg wieder an.

Die größere von ihm gewonnene Reife trat zunächst in seinen Chören und Zwischenakten zu König Thamos und in seiner Oper Zaïde hervor; jedoch noch nicht in der Weise, daß nicht der im Jahre 1780 geschriebene Idomeneo als ein Riesenfortschritt, den genannten Werken gegenüber, erschienen wäre. Der vier und zwanzigjährige Meister ist im Idomeneo zum ersten Male ganz er selbst und der unvergleichliche Tondichter, den die Welt seit nunmehr fast hundert Jahren feiert. Trotz dieser inneren Selbständigkeit sind gerade im Idomeneo die Einflüsse Gluck's unverkennbar. Und zwar in der Weise, daß man sagen kann, daß, wenn Gluck irgendwo im Pathetischen und Tragischen erreicht worden ist, es im Idomeneo geschehen sei. Selbstverständlich meine ich mit Mozart's Anlehnung an Gluck weder eine sclavische Nachahmung, noch Reminiscenzen an diesen, denn die Individualität des jüngeren Meisters tritt, trotz der sichtbaren Einwirkungen des älteren Tondichters auf ihn, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit vor uns hin. Wunderbar ist es, daß diese, nunmehr seit 94 Jahren auf der

Bühne befindliche Oper demungeachtet, und zwar bis in die Instrumentirung hinein, so jung geblieben ist, daß man, im höchsten Sinne genommen, selbst in der Gegenwart nichts unserer heutigen Empfindungsweise entsprechenderes zu hören vermag. Dies gilt besonders von der großen Seesturmscene des zweiten Aktes. Als ein sehr musikalischer Freund von mir zufällig, und ohne den Namen des Meisters zu kennen, jene Scene von Chören und Orchester vernahm, rief er aus: „Das muß etwas ganz Modernes sein, aber von einem Meister, der alle seine Zeitgenossen überragt".

Im Gebiete erschütternder Tragik ist Mozart niemals über dies glänzende Jugendwerk hinausgekommen. Demungeachtet kennt man nur eine einzige Seite seines vielgestaltigen, überreichen Genius, wenn man von ihm nichts, außer dem Idomeneo, gehört hat. Das ist ja eben das Besondere und Unvergleichliche in ihm, daß er nicht nur in jeder Stylform und Richtung seiner Kunst ein Neuer und Anderer ist, sondern daß, auch innerhalb einer jeden besonderen Gattung, die einzelnen Werke ihren ganz individuellen und durch ihre unglaubliche Verschiedenheit überraschenden Charakter besitzen.

Dies ist zwar in der besonderen Stylform, die jedem der früher von uns betrachteten Meister speciell eigenthümlich war, ebenfalls von den meisten ihrer Werke zu sagen; jedoch weder in diesem Sinne, noch in dieser Ausdehnung. Händel's Israel in Egypten, Alexanderfest, Samson, Jephta und Judas Maccabäus sind, ihrem Charakter und ihrer Form nach, höchst ver-

schiedene Werke, und doch geht durch alle ein heroischer Grundzug. Nicht weniger individuell von einander unterschieden erscheinen Gluck's beide Iphigenien, sein Orpheus und seine Alceste, und dennoch ist die in ihnen allen waltende Grundstimmung eine hochpathetische und tragische. Was soll man aber in dieser Beziehung zu Mozart's Opern sagen, die nicht nur die größte individuelle Verschiedenheit unter einander zeigen, sondern, darüber hinaus, uns jedesmal eine ganz neue, bis dahin ungeahnte Seite ihres Schöpfers enthüllen, und von denen überdies jede einzelne eine besondere Gattung entweder vertritt, oder neu begründet? — Wer z. B. den Idomeneo kennt, ahnt weder die, in der orientalischen Farbenpracht von „Tausend und eine Nacht" funkelnde Welt der Entführung aus dem Serail, noch die Möglichkeit eines so reizenden Urbildes der vollendeten komischen Oper, wie Cosi fan tutte. Und wer wiederum diese Opern gehört hat, der wird die dämonische Welt und Romantik des Don Juan und den, nicht etwa blos komischen, sondern zugleich von einer wahrhaft idealen und großartigen Heiterkeit, der feinsten Ironie und dem köstlichsten Humor durchgeisteten Figaro nicht für möglich halten. Aber, damit noch nicht genug, sehen wir denselben Meister auch den Titus schaffen, dessen majestätische und pomphafte Ouvertüre, gleich einem römischen Triumphbogen, am Eingang dieses Festspiels steht und dessen besonderen nationalen Charakter ankündigt. In der Zauberflöte endlich erschließt er uns eine Welt, in der das Mährchen und das Wunderbare das Natürliche geworden, und die

bunteſten und barockſten Geſtalten einer überreichen Phantaſie mit den Vertretern und Trägern der reinſten Idealität zu einem tondichteriſchen Ganzen, zu einem muſikaliſchen Drama ſich einen, von deſſen bloßer Möglichkeit ſich die muſikaliſche Welt, vor Mozart's Auftreten, keine Idee zu bilden vermocht hätte.

Kehren wir von ſolchen Betrachtungen wieder zu den Jugendjahren zurück, in welchen Mozart die Feſſeln des ihn bis dahin beherrſchenden Geſchmackes ſeiner Zeit von ſich abſtreift.

Im Jahre 1781 begleitete Wolfgang den Erzbiſchof von Salzburg nach Wien, der es, durch abermalige Beleidigungen und Entwürdigungen des Meiſters, hier endlich glücklich dahin brachte, daß derſelbe ihm für alle Zeiten den Dienſt kündigte. Mozart ſchlug nun ſeine bis an ſein Lebensende feſtgehaltene Reſidenz — wie dies, bemerkenswerther Weiſe, vor ihm Gluck und Haydn und nach ihm Beethoven und Franz Schubert gethan — in Wien auf. Kaiſer Joſeph II. trug ſich damals mit der patriotiſchen Idee, neben einem vom Auslande unabhängigen deutſchen Schauſpiele, eine ſelbſtändige deutſche Oper zu gründen. Er empfahl demgemäß Mozart die Compoſition der Entführung aus dem Serail. Dieſelbe kam bereits im Jahre 1782 in Wien zur Aufführung und hatte großen Erfolg. Zu der raſchen Entſtehung, wie zu dem ebenſo innigen und verliebten, als phantaſtiſchen und humoriſtiſchen Charakter dieſes reizenden und von Lebensluſt überſchäumenden Werkes mochte ſehr mit beigetragen haben, daß Mozart daſſelbe als glücklicher Bräutigam componirte. Er hatte ſich mit

Constanze Weber, der Schwester der früher von ihm geliebten aber gegen ihn unwahr gewesenen Aloysia Weber, verlobt. Seine Verheirathung fand in demselben Jahre statt, in welchem seine „Entführung" in Scene ging. Bezeichnend ist es, daß die Heldin seiner Oper den Namen seiner Braut: „Constanze", trug. Diese, auf die seine, deren Schwester früher gewidmete Neigung allmählich übergegangen war, ist ihm bis zu seinem Tode eine liebevolle und treue Gattin geblieben.

In das Jahr 1785 fallen seine berühmten, Joseph Haydn zugeeigneten Streichquartette, die zu den anziehendsten und kunstreichsten Schöpfungen dieser ganzen Gattung zählen, und in Folge deren ihn Haydn für den ersten Componisten Deutschlands erklärte. Das Jahr 1786 brachte ihm und der Welt seine Oper: Die Hochzeit des Figaro. Ihrem Stoffe nach französisch und ihrem Texte nach wiederum italienisch, ist sie doch so ganz erfüllt von deutschem Geiste und Gemüth, daß sie eben kein anderer, als ein deutscher Tondichter, in dieser Weise zu behandeln vermocht haben würde. Freilich mußte ein solcher deutscher Meister zugleich jene Universalität besitzen, die Mozart auszeichnet.

An keinem zweiten Werke hat sich die verklärende Macht des Mozart'schen Genius wohl wunderbarer bewährt, als an diesem. Sieht man sich die Gestalten des zwar witzigen, beißenden, aber auch ebenso unsittlichen gleichnamigen Lustspieles von Beaumarchais an, und bemerkt dann, was aus dem frivolen Grafen, der nicht viel besseren Gräfin, dem Pagen Cherubim, einem wahren Pariser enfant gâté, dem durchtriebenen und boshaften

Figaro und der raffinirt coquetten Susanna, den Hauptpersonen jenes Stückes, in Mozart's Oper geworden ist, so glaubt man, aus einem der leichtsinnigsten Cirkel der verdorbenen Pariser beau monde des 18. Jahrhunderts, in eine Gesellschaft innerlich vornehmer Personen einzutreten. Das in seiner Art Wunderbare dabei ist, daß Mozart nichts weniger als den ursprünglichen Charakter dieser Personen verwischt oder gar ganz aufgegeben hat. Auch hier trägt ihr Profil noch die ursprünglichen Grundzüge, und die dramatische Verwicklung und Handlung bleibt ganz dieselbe. Indem der Tondichter aber den unschönen Anlagen dieser Charaktere nur die Stellung von nebensächlichen Fehlern und Schwächen einräumt, die bei ihm mehr zur Erhöhung des Komischen, als zur tieferen Charakteristik derselben beitragen, im Gegensatz zu jenen Schwächen aber, die im Grunde arglose Gesinnung, oder die schließlich bei allen zum Durchbruch kommende bessere Natur der Helden und Heldinnen dieser Oper zu ihrem reinsten Ausdruck gelangen läßt, hat er sie sämmtlich, ohne ihnen das geringste von ihrem dramatischen Reiz zu nehmen, in die Sphäre idealer Kunstgestaltung emporgehoben. Der Graf ist nunmehr das Urbild eines vornehmen Cavaliers, in dessen bester Bedeutung, geworden. Mozart's Töne schildern ihn uns als ebenso gebieterisch, aufbrausend und stolz, wie als liebenswürdig und verführerisch; aber auch ernsthafte Reue und die endliche Anerkennung der treu ausharrenden Liebe seiner edlen Gattin sind aufrichtig bei ihm. — Die Gräfin kann man geradezu eines der verklärtesten Ideale hoher und vornehmer Weiblichkeit nennen. Sie

ist werth Goethe's Eleonore und Iphigenie, oder Shakespeare's Imogen und Desdemona an die Seite gestellt zu werden. Ihre Arie in Esdur: „Heilige Quelle reiner Triebe", ist das rührendste und reinste Gebet, das sich je im Herzen einer liebenden Gattin bildete, wenn sie den Himmel anflehte, den verirrten, treulosen Gemahl in ihre Arme zurückzuführen. — In gleicher Weise verwandelt Mozart den ursprünglichen Gamin: Cherubim, in den personifizirten Genius der Jugend, des Frühlings und der Liebe. Sein Herz öffnet sich allem Schönen, und er greift mit einer noch knabenhaften Naivetät nach allem, was ihm gefällt, ohne dabei ein Recht oder Unrecht zu ahnen. Es ist eben eine jener zauberhaft verklärten Gestalten, wie sie nicht im Leben, wohl aber in der Poesie und Kunst möglich sind. Ich vermag in mancher Beziehung nur Shakespeare's Ariel oder Goethe's Euphorion mit ihm zu vergleichen. Die meisten Darstellerinnen dieser idealen Rolle führen uns jedoch leider, statt des reizenden Pagen, eine coquette Salonspflanze vor, und, statt des entzückenden amorettenhaften Knaben der Mozart'schen Muse, einen vorlauten, frühreifen Jungen, wie er auf dem Pflaster großer Städte gedeiht. Es ist dies eine Herabwürdigung der Intentionen des Tondichters, die sich für ein reines Gefühl bis in's Unerträgliche zu steigern vermag. — Selbstverständlich sind auch Figaro und Susanna in höhere künstlerische Sphären hinaufgehoben. Aus Susanna's Tönen spricht der ganze Reiz der eben erschlossenen frischen Mädchenblüthe, und wenn auch daneben das durchtriebene Kammerkätzchen aus vornehmem Hause in ihr zur Erscheinung

kommt, so ist doch auch diese Seite so sehr vom reinsten jugendlichen Uebermuthe und heiterer unschuldsvoller List und Schalkhaftigkeit durchdrungen, daß eben nichts in ihr übrig bleibt, was in einem poetischen oder ästhetischen Sinne unschön und reizlos erschiene.

Sollte man es glauben, daß ein so einziges Werk damals in Wien nur mäßige Erfolge errang, und eine Oper, die jetzt seit 90 Jahren alljährlich die Bühnen von Deutschland, Paris, London, Petersburg und den größeren Städten der vereinigten Staaten beherrscht, zu jener Zeit einem, uns jetzt fast kindisch erscheinendem Werke, der cosa rara von Martin, weichen mußte? — Man kann nicht einmal sagen, daß die Welt noch nicht reif gewesen sei für eine der unvergänglichsten Offenbarungen eines ihrer größten Genien; denn „Figaro's Hochzeit" hatte, unmittelbar nach seiner nur lauen Aufnahme in Wien, einen geradezu unbeschreiblichen Erfolg in Prag. Daß hierbei nicht die Wiener allein ein Vorwurf trifft, erfahren wir aus Joseph II. Aeußerung gegen Dittersdorf: Mozart übertäube in seinen Theaterstücken die Sänger mit seinem vollen Accompagnement. Was würde der gute Kaiser wohl zu einem Spontini'schen oder Richard Wagner'schen Accompagnement gesagt haben? — Jedenfalls behagten die geistlosen und altmodischen Melodien von Martin seinem Geschmacke ungleich mehr, als diejenigen Mozart's. Unseres Meisters Figaro wurde durch dieselben, sowohl bei Hofe, wie im Publikum, völlig in den Schatten gestellt und verdrängt. Dazu kamen noch die Kabalen einiger Italiener gegen weitere Aufführungen des neuen Werkes, die dunkel empfanden, daß sie neben

Mozart auf die Länge nicht würden bestehen können. Erst der Enthusiasmus der Prager, in deren Stadt er dadurch geradezu volksthümlich wurde, entschädigte Mozart für so vielen bösen Willen und Mangel an Urtheil. An der, seinem Figaro in Wien vorgezogenen cosa rara aber nahm er eine ebenso humoristische, wie edle künstlerische Rache, indem er, im zweiten Finale seines Don Juan, eines der beliebtesten Stücke aus jenem Machwerk, gewissermaßen wie des Vergleiches halber, dicht neben die köstliche und populäre Arie aus seinem Figaro: „Dort vergiß leises Flehen," stellte. Don Juan läßt sich bekanntlich von seiner Hauskapelle bei seinem Abendschmause aufspielen, und hierbei folgen beide Stücke unmittelbar aufeinander.

Der Jubel, mit dem die Prager seinen Figaro aufgenommen hatten, entlockte ihm das Gelöbniß, daß seine nächste Oper ausdrücklich für seine Prager Freunde geschrieben sein solle. Prag und seine Bewohner können stolz darauf sein, daß dies ursprünglich ihnen gewidmete Werk den unvergänglichen Namen des Don Juan trägt. Diese, gleich Figaro, neue Bahnen für die dramatische Tonkunst erschließende Oper ging 1787 in Scene und steigerte die Begeisterung der Prager zu der Höhe, daß sie Mozart laut für den ersten Meister erklärten, den die Welt gesehen. Seinen dortigen Triumphen verdankt unser Meister wahrscheinlich jene 800 Gulden Gehalt, mit welchen ihn in demselben Jahre Kaiser Joseph zu seinem Kammermusikus ernannte. Bei dieser ärmlichen Pension ist Mozart leider lebenslänglich stehen geblieben, obgleich er im Jahre 1789 einen Gehalt von

3000 Thlr., den ihm König Friedrich Wilhelm II. von Preußen anbot, in der rührenden Zuversicht ausschlug, daß ihm sein Kaiser gewiß einmal Aehnliches gewähren werde.

Hatte Mozart im Figaro, der verkommenen und bis an die Posse streifenden opera buffa der Italiener gegenüber, eine Oper geschaffen, die nicht nur in einem geistvolleren Sinne, wie bisher, komisch zu nennen war, sondern die mit dem Heiteren und Humoristischen das innigste Gefühl und eine bezaubernde Grazie verband, so sehen wir ihn in seinem Don Juan zum zweiten Male eine neue Bahn für die Oper eröffnen, und in diesem Falle wohl die sublimste Gattung des musikalischen Dramas begründen. Don Juan steht dadurch so einzig in der Opernliteratur da, daß in ihm die bis dahin getrennten Gattungen der opera seria und der opera buffa zum ersten Male verschmolzen erscheinen; und zwar nicht nur äußerlich, sondern weit mehr noch innerlich. Man kann sagen, daß in diesem wunderbaren Werke das Hochpathetische und das Hochtragische mit dem Humoristischen und Grundkomischen von Scene zu Scene wechselt, und in den Auftritten, wo dies nicht vereinzelt geschieht, sogar in denselben Momenten nebeneinander existirt und wirkt. Eine solche Durchdringung und Verschmelzung aller Ausdrucksgebiete des Dramas macht sich uns am überzeugendsten in den großen Ensemble-Stücken des Don Juan fühlbar. Daher ganz besonders in den beiden Finale's, in dem großen Sextett, in der Introductionsscene, in der Kirchhofsscene und in der Scene vor Elviren's Fenster. Mozart hat hier die, bis dahin

in der Tonkunst ungeahndete Möglichkeit: die einander entgegengesetztesten Empfindungen der verschiedensten Personen auf demselben Platze und gleichzeitig auszusprechen, erschlossen und dargethan. So sprechen z. B. im Sextett so entgegengesetzte Charaktere, wie Don Ottavio und Donna Anna einerseits und Masetto und Zerline andrerseits, in denselben Momenten und in der verschiedenartigst empfundenen Weise, Entrüstung, Zorn und Rachegefühl aus, während gleichzeitig die betrogene liebende Elvira die höchste Seelenangst um das bedrohte Leben des vermeintlichen Gatten, und der Poltron Leporello die ganze Komik seiner hasenherzigen Feigheit vor uns enthüllen. Dem poetischen Drama ist ein ähnliches Zusammenwirken der darin auftretenden Personen versagt. Der Dichter kann seine, an der Handlung betheiligten Personen immer blos abwechselnd und daher nur nacheinander reden lassen. Sie werden sich selbst sagen können, wie sehr aber das innere dramatische Leben der Situation sich durch ein solches gleichzeitiges Erzittern der Gemüther, und zwar meist nach den verschiedensten Seiten hin, erhöht. Das, was im Leben gewissermaßen nur Gott sieht: die in großen Momenten oder bei entscheidenden Handlungen in demselben Augenblicke erfolgende Bewegung der Gemüther verschiedener Anwesenden, läßt uns hier auch der große Tondichter wahrnehmen, und es überkommt uns darum das Gefühl, als wenn wir allen seinen Personen bis in's Herz hinein zu schauen vermöchten. Mit Mozart läßt sich, sowohl in dieser letzteren Beziehung, wie hinsichtlich der unmittelbaren Nebeneinanderstellung tragischer und komischer Scenen,

oder der Durchdringung beider Elemente in demselben Auftritte, allein und ausschließlich Shakespeare vergleichen, dem wir im Drama als einem ebenso großen Neuerer begegnen, und der nur an dem Punkte, wo die Grenzen der Poesie beginnen, die ja nicht, wie die Musik, Ensemble's kennt, sich verhindert sieht, auch nach dieser Seite hin dasselbe zu leisten, wie Mozart.

Sie mögen aus dem bisher Gesagten erkennen, daß es eigentlich unmöglich ist, in einem einzigen Vortrage den unendlichen Reichthum eines Universal-Genies, wie Mozart — selbst wenn man sich auf das Aeußerste beschränken will — anzudeuten. Wohin würde ich gelangen, wenn ich Ihnen heute auch noch von des Tondichters drei späteren Opern: Cosi fan tutte, Titus und der Zauberflöte, oder von seinem Oratorium: Davidde penitente und seinem Requiem, oder von seiner Instrumental-Musik, vor allem von seinen Sinfonien, Quintetten, Streich-Quartetten, Quatours, Trios, Duos und Sonaten eingehender reden wollte. Hier sei nur gesagt, daß sich der Meister im Felde der Sinfonie und Kammermusik als der hellleuchtende mittlere Stern in dem unvergleichlichen Dreigestirn: Haydn, Mozart und Beethoven erweist. Ueber die „Zauberflöte" will ich hier nur bemerken, daß auch sie, wie Don Juan, jener neuen, von Mozart geschaffenen Gattung der Oper angehört, in der wir Erhabenheit und Pathos sich mit dem hinreißendsten Humor verschwistern sehen. Auch ist es wichtig zu constatiren, daß Mozart die Schöpfung einer deutschen Oper, die, in einem höheren Sinne verstanden, ebenfalls ihm zu danken ist, durch die Zauber-

flöte, die, gleich der „Entführung aus dem Serail“ und seiner reizenden Operette: „der Schauspieldirector“, einen deutschen Text besitzt, zu einem wahrhaft idealen Abschluß brachte, ohne deshalb in jenem Werke aufzuhören, die nationale Seite unseres Volksthumes wiederzuspiegeln. So wenig seine anderen dramatischen Werke italienisch, im Sinne der italienischen Oper seiner Zeit, zu nennen sind, so tragen sie doch ein universelles Gepräge, das ihnen ihren Platz außerhalb und über allen nationalen Richtungen anweist. In der „Entführung“ dagegen, und ganz besonders in der „Zauberflöte“, verbindet sich mit dem universellen Geiste, den auch diese Werke besitzen, noch ein speciell deutscher Gemüthston und deutsche Naivetät, die diesen Opern für Mozart's Landsleute noch einen besonders anheimelnden Charakter, für das Ausland aber einen neuen Reiz verleihen.

Auch mit dem Requiem schlug Mozart völlig neue Bahnen ein, indem eine individuelle, subjective und leidenschaftlich-bewegte Auffassung des Kirchlichen und Religiösen hier auf ihrem höchsten Gipfel erscheint. Ohne Mozart's Requiem wären deshalb weder Beethoven's Missa solennis, noch die beiden großartigen Requiems von Cherubini möglich gewesen.

Unter Mozart's Sinfonien nehmen die große Cdur-Sinfonie mit Fuge, die ihrer Majestät halber auch mit dem Namen der „Jupiter-Sinfonie“ bezeichnet worden ist, die leidenschaftlich bewegte Gmoll-Sinfonie, die hoheitsvolle und von Wohllaut überströmende Esdur-Sinfonie, die dreisätzige Ddur-Sinfonie, mit ihrem köstlichen neckischen Finale, eine zweite Ddur-Sinfonie, die

mit einem allegro con spirito einsetzt, und eine zweite Cdur-Sinfonie, die mit einem Adagio beginnt, den vornehmsten Platz ein.

Bezüglich des Erdenwallens des großen Tondichters sei noch bemerkt, daß er, der der Welt mit vollen Händen seine unvergänglichen Gaben darbot, zu keiner Zeit seines kurzen Lebens aus der unwürdigsten irdischen Enge und erbärmlichsten Noth um das tägliche Brod herausgekommen ist. Seine Werke haben ihn weder, wie Händel und Gluck, zum wohlhabenden Manne zu machen vermocht, noch fand er, wie Haydn und Beethoven, fürstliche Freunde, die das Schlimmste irdischer Noth von ihm abgewandt hätten. Wie traurig es mit seinen finanziellen Verhältnissen aussah, mag daraus hervorgehen, daß nach seinem Hinscheiden die Wittwe nicht einmal die Kosten eines selbständigen Begräbnisses zu decken vermochte, und seine irdischen Reste deshalb in einer allgemeinen Armengruft bestattet wurden. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß für das deutsche Volk das Grab seines größten Tondichters unauffindbar geblieben ist. Die bedrückten Verhältnisse des Meisters offenbarten sich aber auch noch in anderer Weise. Ein Mozart mußte viele Stunden seiner kostbaren Zeit damit zubringen, für schlechtes Honorar Klavier- und Compositionsunterricht an eine Reihe, zum größten Theil talentloser Schüler und Schülerinnen zu ertheilen. Bedenkt man dies, und daß er nur 35 Jahre alt geworden ist, so fragt man sich staunend, wie es möglich gewesen, daß er die uns bekannte, fast unabsehbare Reihe gewaltiger oder bezaubernder Schöpfungen habe hervorbringen können. Ja,

es wird dann selbst räthselhaft, wo er die Zeit hergenommen, dieselben nur niederzuschreiben. Eine Erklärung hierfür findet sich allerdings darin, daß Mozart beispiellos rasch schuf und, bei seinem unglaublichen Gedächtniß, seine Arbeiten so weit im Kopfe vollendete, daß er dieselben, wenn er sie zu Papier brachte, gewissermaßen nur copirte. So nur erklärt sich's, daß er seine Oper Titus in 18 Tagen schreiben konnte und, neben den eigenen Arbeiten, noch Zeit dazu fand, die drei Oratorien Händel's: den Messias, Acis und Galathea und das Alexanderfest in geistvollster Weise neu zu instrumentiren. Der Erfolg der „Zauberflöte" brachte ihm die letzten sonnigen Momente seines Künstlerdaseins. Vor einem solchen Zaubergarten voll süßer Melodien verstummten selbst die Feinde und der Neid, und so geriethen denn auch endlich die bis dahin kühl oder mäßig gebliebenen Wiener in eine nachhaltige Begeisterung. Leider aber zu spät für den großen Meister, der damals den Keim des Todes schon in sich trug, und dessen göttlich heitere Seele zum erstenmale durch ernste Ahnungen seines nahen Endes umwölkt wurde. In einer derselben sprach er die furchtbare Anklage aus, die nur gegen seine, ihm stets abhold gebliebenen italienischen Kunstgenossen gerichtet sein konnte: man habe ihn vergiftet. Seine arme Constanze mußte ihre und aller Freunde Ueberredungskunst aufbieten, um derartige Gedanken aus seiner Seele zu verscheuchen. Nicht lange vorher, in einer Zeit, da sich der Meister schon unter dem Einflusse solcher nervöser Stimmungen befand, hatte ein fremder, schwarz gekleideter Herr, dessen Ernst und geheimnißvolles

Wesen Mozart auffiel, das Requiem bei ihm bestellt. Auf Mozart's Befragen, für wen es bestimmt sein solle, ersuchte der Fremde ihn, hierüber völliges Schweigen beobachten zu dürfen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese seltsame Art der Bestellung, und die Hingabe Mozart's an ein Werk, das den Tod und die Endlichkeit aller Dinge zum Gegenstande hat, seinen erregten Zustand noch steigerte und die bevorstehende Katastrophe beschleunigte. Es hat lange in Wien im Volksmunde geheißen, der Besteller sei der Engel des Todes gewesen, und auch Mozart habe etwas Aehnliches geglaubt. Das letztere bezweifle ich ganz entschieden, und den Besteller kennen wir in der Gegenwart: es war der Graf Walsegg.

Mozart starb unter der Arbeit am Requiem, das, als sein Ende erfolgt war, erst sein Schüler Süßmayr, nach des Meisters Angaben, vollenden sollte. Selbst am Todestage mußte man ihm die Partitur noch auf das Bett legen, und er gab die letzten Anweisungen. Mozart entschlief am 5. December 1791, eine Stunde nach Mitternacht. Als den Abend seine Schwägerin Sophie, die er sehr hoch hielt, an sein Bett trat, rief Mozart, der überhaupt die edelste Fassung zeigte: „Gut, daß Sie da sind, heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen". Man glaubte früher, daß ihm, ehe er die Augen geschlossen, noch die Kunde zugegangen sei, er sei zum Kapellmeister am Dome zu St. Stephan ernannt. Hieran knüpfte sich die Erzählung, daß der große Meister ausgerufen habe: „Jetzt, da ich erst ganz hätte Mozart sein dürfen, muß ich vom Leben scheiden!" —

Als ich mit einem theueren dahingegangenen Freunde,

der, obwohl nicht Musiker, doch tief musikalisch empfand, vor einer Reihe von Jahren das Opernhaus in Dresden verließ, wo man den Don Juan gegeben hatte, erinnerte ich denselben an diese vielfach erzählten und damals noch allgemein geglaubten Worte des sterbenden Meisters. Ich warf die Frage auf, was wir wohl noch zu erwarten gehabt hätten, wenn Mozart, in der unsterblichen Schönheit der uns von ihm gelieferten Werke, nur eine Vorstufe späterer Vollendung erblickt habe? — „Das ist freilich — antwortete mein Freund — kaum zu ermessen. Aber eben, weil Mozart so empfand, wurde er so früh abgerufen; er hatte uns Erdenbewohnern schon zu viel verrathen!“ —

Ludwig van Beethoven.

Bei unserer Besprechung Haydn's erlaubte ich mir, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß, mit der Feststellung der drei Stylformen der Musik durch Bach, Händel und Gluck, allerdings die Hauptrichtungen der Tonkunst gegeben waren. Ich knüpfte jedoch hieran die Bemerkung, daß seitdem gerade die, jene drei Hauptgattungen der Musik verbindenden und unter ihnen vermittelnden Zwischengattungen zu einer vorzugsweisen Begründung und Entwicklung gelangt seien. Wir lernten in dieser Beziehung Haydn, als den Vater der modernen Sinfonie und des, im Gegensatze zum erzählenden und heroischen, mehr schildernden und malenden Oratoriums kennen. In der Sinfonie that Haydn eben so sehr einen Schritt aus der lyrischen Stylform auf die epische zu, wie, durch seine, statt der Ereignisse, Situationen darstellende Oratorien, die epische Form einer lyrischen Stimmung und lyrischem Ausdruck zugänglicher ward. Mozart lernten wir als den Begründer neuer Gattungen des musikalischen Dramas kennen, während er zugleich die Sinfonie, die Kammermusik und die

Kirchenmusik mit neuen Elementen bereicherte und deren Gebiete, bezüglich ihrer Ausdrucksfähigkeit, erweiterte.

Beethoven nun können wir, wenn wir vorläufig ganz im Allgemeinen bleiben wollen, schlechthin als den größten Instrumentalcomponisten, den die Welt gesehen, bezeichnen. Ich stütze eine solche Behauptung nicht allein nur darauf, daß er der letzte und gewaltigste unserer drei Sinfoniker ist, sondern auch auf den bedeutungsvollen Umstand, daß er am entschiedensten, unter den Heroen der Tonkunst, die Ausdruckswelt für seinen Genius im rein Instrumentalen fand. Er führte — mit anderen Worten — das schon in Bach stark entwickelte Streben, der Musik ein Feld zu erobern, auf welchem sie, unabhängig von der Anlehnung an irgend eine andere Kunst oder an einen ihr von außen dargebotenen Stoff, sich selbst genügt, seiner vollen Verwirklichung zu.

Beethoven ist daher noch in einem mehr spezifischen Sinne Musiker, als alle seine Vorgänger, mit Ausnahme des einen Bach. Dieser nämlich hat bereits einen so selbständigen und reichen Ausdruck im Instrumentalen gewonnen und beschränkt auch in seinen Chören die paar darin behandelten Textesworte so sehr nur auf die Bedeutung eines ihm gegebenen Themas, über welches sich seine Vocalstimmen in unbegrenzter musikalischer Freiheit ergehen, daß auch er schon — wie Beethoven — neben Händel, Gluck, Haydn und Mozart, als der Musiker in dessen strengster Bedeutung, d. h. als der Tondichter bezeichnet werden darf, der sich fast ausschließlich auf die Grenzen seiner Kunst, als solche beschränkt. Demungeachtet wird uns der ganze Reichthum und die ganze

Fülle von Ausdruck, welche die Musik auch auf dem Gebiete ihrer größten Selbständigkeit, nämlich eben im Instrumentalen, entfaltet, erst durch Beethoven erschlossen. Es existirt kein Ton in der ganzen Scala menschlicher Empfindungen, Gefühle und Stimmungen, dem Beethoven nicht seinen entsprechenden und unvergänglichen Ausdruck verliehen hätte, ohne dazu der Vocalmusik oder eines gegebenen dichterischen Stoffes zu bedürfen. Denn wenn wir auch Fidelio um keinen Preis entbehren möchten, so kann man doch, ohne zu viel zu sagen, behaupten, daß wir das Geistesbild Beethoven's auch ohne diesen, d. h. wenn uns dasselbe nur aus seinen Sinfonien, Ouvertüren, Sonaten, Trios, Quartetten u. s. w. bekannt wäre, vollständig vor Augen haben würden. Gleiches wäre nicht von Haydn, geschweige denn von Mozart zu sagen. Auch Beethoven's Missa solennis widerspricht dieser seiner besonderen Bedeutung nicht, denn in ihr ist jene, bereits bei Bach und seinen nächsten Vorgängern ausgebildete Weise, vier oder fünf Textesworte einem überreich entwickelten Satze gewissermaßen nur als Motto vorzusetzen, so daß dem Tondichter vollste und freieste Entfaltung im rein Musikalischen bleibt, nur noch weitergeführt. Das Vocale, die menschlichen Stimmen werden dem Meister hier, gleich den Ausdrucksmitteln des Orchesters, nur zu neuen und das letztere bereichernden Organen, deren sich der Tondichter bedient, um die durch ein Kyrie eleison oder ein agnus dei in ihm erregte Stimmung, so unbegrenzt wie er will, sich vertiefen, verstärken und austönen zu lassen.

Ich möchte an dieser Stelle sogar noch eines äußerlichen Umstandes gedenken, der, bei dem so häufigen

Zusammenhang äußerlicher Erscheinungen mit innerer Anlage, ebenfalls für Beethoven's, völlig dem Instrumentalen zugewandte Richtung mitspricht. Es ist bekannt, daß er, besonders während der ersten Periode seines Schaffens, gern und häufig Mitglieder des Orchesters über die Spielbarkeit und Klangwirkung gewisser, von ihm für die betreffenden Instrumente geschriebener Stellen consultirte und Nutzen davon zog. Dagegen finden wir kein ähnliches Bedürfniß in ihm, der menschlichen Stimme gegenüber, die er, besonders als Chorstimme, mit dictatorischer Souverainetät behandelte. Hiermit stehen im engsten Zusammenhange die oft ungünstigen Klanglagen oder die stellenweis enorme und fast peinlich wirkende Höhe seiner Soprane, z. B. in der 9. Sinfonie und in der Missa solennis.

Man weiß, daß außer uns Deutschen, d. h. außer Beethoven's Landsleuten, keine zweite Nation den Meister so hoch feiert und verehrt, wie die Franzosen. Für das bisher Gesagte ist es darum nicht ganz werthlos, daß gerade die von Beethoven erfülltesten Kenner und Kritiker in Frankreich den Fidelio eine große „dramatisirte Sinfonie" genannt haben, in welcher das Orchester dem Hörer fast mehr zu sagen habe, wie die Sänger. Wenn ein solcher Ausspruch auch nur sehr relativ berechtigt ist, so ist er doch nicht ohne ein Fünkchen Wahrheit, womit ich natürlich dem göttlichen Werthe jenes erhabenen Werkes, das man nur unter einem andern Gesichtspunkte, als dem eigentlich dramatischen, aufzufassen hat, um es in der ihm angemessenen Weise zu würdigen, in keiner Beziehung zu nahe getreten sein will.

Jedenfalls — ich wiederhole es — steht soviel fest,

daß Beethoven, wenn wir auch den Vocal-Componisten dieses Namens ganz bei Seite lassen wollten, schon als Sinfoniker und Instrumentalcomponist seine gewaltige Persönlichkeit so ziemlich in ihrer ganzen Totalität vor uns ausgesprochen haben würde. Ja, es ist noch viel zu wenig gesagt, wenn ich eben meinte, daß das Instrumentale ihm dazu diene und genüge, allen Stimmungen des menschlichen Herzens Ausdruck zu leihen; reicht es ihm doch auch dazu hin, ebensowohl innere Erlebnisse, wie die allgemeinen Züge und Umrisse großer Charaktere wiederzugeben und darzustellen und somit, besonders in letzterer Beziehung, der Musik auf ihrem eigensten Gebiete eine Gestaltungskraft und Plastik zu verleihen, die den im Gemüthe erfolgten Vorgang, oder das Wesen des vom Tondichter bewunderten Helden fast bis zur Anschaulichkeit für den Hörenden steigert. Auf diese Weise hat er doch erst ganz und voll bewahrheitet, was sich in Bach, wenn wir diesen ausschließlich als Instrumental-Componisten auffassen, entweder nur als leise Vorahnung und Andeutung ausspricht, oder in die Geisteswelt jener individuellen und darum nur um so verklärteren Auffassung des Christenthumes einlenkt, die der Protestantismus aus sich geboren. So, wie Bach, überflügelt Beethoven als Instrumental-Componist in gewisser Weise auch seine, gerade auf diesem Felde so innig mit ihm verbundenen beiden großen Vorgänger, Haydn und Mozart.

Haydn bleibt freilich das unendliche Verdienst, daß er der Vater der ganzen modernen Instrumental-Musik ist, und daß er demungeachtet fast jedes Ausdrucksgebiet derselben bereits betreten oder entdeckt hat. Wie er aber

in seinen Oratorien mehr die uns umgebende Natur in holder Verklärung spiegelt, oder die durch dieselbe im Gemüthe angeregten Stimmungen und Empfindungen anklingen läßt und austönt, als daß er sich der Schilderung erschütternder Ereignisse, der Darstellung des Heroismus und anderer, der Thatkraft des Menschen entstammender großer Züge der Seele widmete, so giebt er auch in seinen Sinfonien mehr allgemeinen, und als das Eigenthum der Gesammtheit sich darstellenden Empfindungen Ausdruck, als jenem Pathos, das nur ganz individuellen Kämpfen und Erfahrungen seinen Ursprung verdankt, oder jener Tragik, die aus dem Kampf der Leidenschaften in der Brust des Einzelnen emporwächst.

Hierfür fand im Sinfonischen und Instrumentalen erst Beethoven die eigentliche Sprache. Nächst einer solchen unterscheidet ihn von Haydn jene Kraft, deren ich oben gedachte, uns das im eigenen Innern Erlebte einerseits in einer Weise zu erzählen, die fast bis an die Deutlichkeit des Wortes hinanreicht, während sie doch andrerseits wieder unendlich weit darüber hinausgeht; endlich auch jene Plastik, mit welcher er uns die Träger seiner Ideale, wo er sie in der Geschichte zu erblicken glaubt, fast bis zur Anschaulichkeit gesteigert, vor die Seele führt. Beweise hierfür sind seine heroische Sinfonie und seine Ouvertüren zu Egmont und Coriolan. Jenes Besondere, Ereignißvolle, oder einen bestimmten inneren Hergang Malende aber, das uns aus seinen meisten Sinfonien anspricht, ist, meiner Ueberzeugung nach, der im Verborgenen wirkende Grund, der die vielen Erklärungen und Programme veranlaßte, durch

die man diese Werke dem Verständnisse hat zugänglich machen, oder dem Geheimniß, das sie verschließen, auf den Grund hat kommen wollen.

In anderer Weise, wie von Haydn, unterscheidet sich Beethoven, als Sinfoniker, von Mozart. Die bei Mozart in so unvergleichlicher Weise entwickelte dramatische Anlage klingt auch in des Meisters Sinfonien wieder an. Wir glauben hier häufig die Unterhaltung, sei es Liebender, sei es einander widerstreitender oder an einer bedeutenden Handlung betheiligter Personen zu vernehmen. Solchen gleichsam dramatisirten Wechselreden der Instrumente, oder bestimmte Charaktere typisch individualisirenden Melodien und Themen begegnen wir bei Beethoven weit seltener. Bei diesem sind die geschilderten Vorgänge entweder mehr im Gemüthe sich vollziehende, unmittelbar innerliche, oder episch und heroisch gefärbte, die daher auch mehr wie die Spiegelung einer großen Vergangenheit, oder wie die Dämmerung der Morgenröthe einer ahnungsvollen Zukunft auf das Gemüth wirken, als daß sie sich uns als unmittelbare dramatische Gegenwart geben wollen. Dies widerspricht durchaus nicht der oben von mir an Beethoven's instrumentaler Ausdrucksweise gerühmten Plastik, oder der durch sie erregten Empfindung, als wenn wir ganz bestimmte Ereignisse unmittelbar mit erlebten. Eine plastische Gestaltung ist, wie in der Poesie, so auch in der Musik gerade dem Epischen besonders verwandt, und es sind nicht Vorgänge zwischen verschiedenen handelnden Personen, sondern vom Tondichter selber gemachte und daher innerliche Erfahrungen, die wir mit ihm zu erleben glauben. Uebrigens muß ich hier noch, mit An-

knüpfung an Mozart's früher gerühmte Vielseitigkeit, erwähnen, daß er sie auch in der Sinfonie gelegentlich bewährt. So ist z. B. seine Gmoll-Sinfonie, der Grundstimmung Beethoven'scher Sinfonien, in meinen Augen, bereits auffallend verwandt, und kündet jenes Element leidenschaftlicher Erregung und jenes, Beethoven charakterisirende Ringen, Hoffen und Sehnen des eigenen Gemüthes gleichsam schon an. Dies ist fast die einzige Sinfonie, in welcher Mozart nicht, wie in den beiden großen Cdur-, in den beiden berühmten Ddur- und in der Esdur-Sinfonie, gewissermaßen *über* seinem Gegenstande steht. Nicht die *Welt* ist ihm hier mehr Object, sondern sein eigenes *Selbst*. Und so kommt denn auch, wenn wir wenige herrliche Ruhepunkte im Andante ausnehmen, die unmittelbar im Anfang angeschlagene, schmerzlich erregte, bewegte und leidenschaftliche Stimmung bis zum letzten Takte des Finale's zu keinem Abschluß und zu keiner Beruhigung. Es ist aber gerade doppelt interessant, Mozart, den sonst so objectiv gestaltenden Meister, einmal als den, von schmerzlicher Bewegung selber ganz Hingerissenen kennen zu lernen. Ich führe dies nur an, um zu zeigen, wie viel Beethoven auch auf einem Felde, auf dem er seine Vorgänger überflügelt, dennoch diesen zu verdanken hat.

Unter Beethoven's Sinfonien zeigen uns die beiden frühesten, in Cdur und Ddur, den Meister noch nicht in gleicher Weise auf eigenen Füßen, wie seine späteren Werke dieser Gattung. Die beiden genannten Sinfonien tragen noch ein sehr erkenntliches, bald an Haydn, bald an Mozart mahnendes Gepräge. Jedoch bezieht sich dies

mehr auf den äußern musikalischen Habitus seiner beiden Vorgänger, als daß wir in ihnen dem angeborenen Humor und dem feinen ironischen Zug Haydn's, oder der, unter der anspruchslosesten Einfachheit thematischer Gestaltung sich verbergenden Tiefe Mozart's begegneten. Was uns in diesen beiden Sinfonien anzieht, sind vielmehr diejenigen Momente darin, in denen sich der spätere Beethoven bereits ankündigt. So z. B. das Menuett in der Cdur-Sinfonie, das eigentlich schon das, von Beethoven geschaffene sinfonische Scherzo ist, oder das Larghetto nebst dem darauf folgenden Scherzo in der Ddur-Sinfonie.

Erst mit der Eroica steht Beethoven in voller Heldenrüstung als jener Heros der Instrumental-Musik vor uns da, der sich eben so sehr von Haydn, wie von Mozart unterscheidet.

In der Eroica hat Beethoven der Sinfonie ein episches Gepräge verliehen; eines solchen würde man dieselbe, vor ihm, nicht für fähig gehalten haben.

Es wird Ihnen bekannt sein, daß diese Sinfonie zu Ehren Napoleon's, welchen Beethoven für den Retter und Befreier Frankreichs aus den Greueln der Revolution hielt, gedichtet wurde; daß er jedoch, als der Consul sich in den Kaiser verwandelte, sein Werk mit einem neuen Titelblatt versah, das, statt des Namens Napoleon, denjenigen der Eroica trug. Höchst bezeichnend für das ganze Werk sind die, auf jenem zweiten Titelblatt von Beethoven hinzugefügten Worte: „Composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo". Der große Meister sagt uns hier selber, wie sehr er sich des epischen

Inhaltes seiner Tondichtung bewußt ist, und wir müssen bewundern, wie er dennoch hierbei nirgends über den Rahmen der Sinfonie hinauszugehen strebt. Denn er will uns hier nicht etwa bestimmte mythische oder historische Ereignisse vorführen, deren locales oder culturgeschichtliches Colorit die Instrumental-Musik, ohne Hülfe der Poesie und menschlicher Stimmen, nicht darzustellen geeignet ist, sondern vielmehr die begeisterten und erhabenen Eindrücke, die Heldenthum und Heroismus, ganz allgemein gefaßt, im menschlichen Gemüthe hervorrufen. Der erste Satz malt uns das Heldenthum in seiner ganzen kampfesfrohen Kühnheit und erhabenen Begeisterung für die großen Ziele, die ihm als Preis seines Ringens in Aussicht stehen. Der zweite Satz, von Beethoven, „Trauermarsch" genannt, bezeichnet sich selber. Nicht ohne Opfer, nicht ohne Hingabe der Besten und Herrlichsten, die das Vaterland hervorgebracht, durchmessen Helden ihre Bahnen. Unterliegen sie nicht selber dem Geschick, so werden doch gewiß viele der Edlen, die sie führen und die ihnen nachstreben, dahin sinken. Der Klage um diese leiht der erste Theil von Beethoven's Trauermarsch Sprache und Ausdruck. In jenen, wie aus Todesnacht triumphirend sich erhebenden Trompetenklängen des Mittelsatzes dagegen, der auch durch sein helles Dur mit dem verschleierten Moll des Hauptsatzes herrlich contrastirt, weist uns der Tondichter auf die Unsterblichkeit hin, die sich die Gefallenen errungen, und auf das im Herzen ihres Volkes fortlebende Andenken, welches, gleich unverwelklichen Lorbeeren, die Stirnen der Verblichenen umstrahlt. Zuletzt aber überwältigt

wieder die schmerzliche Gegenwart die Trauernden, und so verklingt und versinkt das erhabene Tonstück an seinem Schlusse abermals in Nacht und Dunkel. — Das nun folgende Scherzo haben banale Erklärer, von denen niemand weniger wie Beethoven selber erbaut war, als das lustige Leben im Lager charakterisiren wollen. Es wäre schlimm, wenn dieser hinreißende Satz uns von nichts anderem, als von einem Tanz, oder von einem Trinkgelage im Kriegslager zu berichten hätte. Dergleichen klingt hier höchstens nebenbei mit an. Es ist vielmehr die hohe innere Freudigkeit und der Jugendmuth, die dem Heldenthum eigen zu sein pflegen, was uns in diesem Satze so unwiderstehlich ergreift und mit sich fortreißt. Das Trio dieses Satzes spricht wie ein sehnsuchtsvolles, wenn auch immer heroisch bleibendes Gedenken der fernen Heimath, des fernen Vaterlandes, für das ein Edler alles wagt und einsetzt, zu unserem Gemüthe. Und wenn dabei der verheißungsvolle Ruf der Hörner die Hoffnung auf endliches Gelingen in der Seele aufdämmern läßt, so ergreift uns doch schließlich wieder der frohbewegte Sturm und Drang einer Kriegerschaar, die sich dem letzten entscheidenden Schlage mit Siegesgewißheit naht. Das Finale zeigt uns in seinem Eingang den Helden, wie er aus dem Gewühl der ihn umgebenden Tapferen schon als Sieger hervortritt. Nie sind bezaubernde Triumphlieder gesungen worden, als sie dieser reich ornamentirte Sinfoniensatz aneinander reiht, dessen Ende so deutlich dankbares Gebet und namenlosen Jubel, über die in die Heimath rückkehrenden Brüder, Gatten und Söhne, ausdrückt.

Die kurze Zeitspanne, die mir zu Gebote steht, und der Wunsch, Ihnen doch wenigstens die Umrisse des Kolossalbildes unseres Meisters anzudeuten, gestatten mir nicht, die folgenden Sinfonien in ähnlich eingehender Weise, wie die Eroica, zu besprechen. Ich glaube Ihnen jedoch, durch den Hinweis darauf, daß mit der Eroica die volle Selbständigkeit Beethoven's beginnt, auch einen allgemeinen Gesichtspunkt für die Beurtheilung der übrigen Sinfonien gegeben zu haben.

Es sei nur noch hinzugefügt, daß die sechs, auf die Eroica folgenden ferneren Werke dieser Gattung, bezüglich der besonderen Schönheiten eines jeden einzelnen, wie hinsichtlich ihres unvergänglichen Werthes, miteinander wetteifern. Als die ihrem Charakter nach heitersten darunter erscheinen die Bdur-Sinfonie, die Pastoral-Sinfonie und die 8. Sinfonie in Fdur. Erhabenem, tragischem oder pathetischem Ausdrucke dagegen sind die 5. 7. und 9., nämlich die Cmoll-, Adur- und Dmoll-Sinfonie vorzugsweise zugewandt. Damit ist nicht gesagt, daß nicht auch in einzelnen Sätzen der zuerst genannten Sinfonien Momente schmerzlichster und süßester Wemuth, oder dämonischen, kühnen und heroenhaften Empfindens, sowie in den zuletztgenannten Sinfonien nicht wiederum Momente weihevoller Freude oder dithyrambischen Jubels sich geltend machen. In einen solchen Rausch des Entzückens läuft z. B. die, sonst so pathetisch gehaltene Adur-Sinfonie aus. Und wenn das Finale der achten Sinfonie auch den Charakter edler Heiterkeit, unnachahmlicher Grazie und leicht spielenden Humors, der dieses Werk im Ganzen auszeichnet, festhält, so weht

doch durch diesen Satz auch jene ahnungsvoll verheißende Stimmung, die uns, wie ich schon oben sagte, in so vielen Werken Beethoven's so seltsam wunderbar ergreift und gleichsam an das erste Aufdämmern der Morgenröthe, oder an die ersten, blitzend aufzuckenden Strahlen der Sonne eines für die Menschheit und ihre Entwickelung anbrechenden neuen Tages mahnt.

Nichts ist thörichter, als die Versuche, den Sinfonien Beethoven's, durch bestimmt abgeschlossene Programme oder Erklärungen, näher kommen zu wollen. Wir begegnen solchen fruchtlosen Bemühungen sowohl unter den tendenziösen Anhängern gewisser Parteien in der Tonkunst, wie unter jenen oberflächlichen Enthusiasten, an denen der Dilettantismus so reich ist. Beethoven's sinfonische Tondichtungen, deren poetisch unergründlichster Werth gerade mit in den unenthüllbaren Geheimnissen ruht, die unser Gefühl, unser Ahnungsvermögen und unsere Phantasie darin so mächtig aufregen und erschüttern, können durch jedes Programm nur einen unzureichenden, prosaischen Commentar erhalten. Dazu kommt noch, daß ein solcher Commentar, je nach der Weltanschauung und der poetischen Empfindungsweise des Erklärers, stets ein anderer sein wird, und daß wir somit dabei immer nur mit dem subjectiven Belieben und den beschränkt individuellen Meinungen Einzelner, statt mit einer objectiven oder auch nur annähernd allgemein gültigen Würdigung der Schöpfungen Beethoven's zu thun haben. Als Beispiel hierfür will ich nur anführen, daß man ein Kunstwerk, von den innerlich riesigen Dimensionen der Adur-Sinfonie, ganz gemüthlich, wie folgt,

erklärte. Erster Satz: „Zwei unglücklich Liebende, deren Beharrlichkeit zuletzt dennoch an ihr Ziel gelangt". Zweiter Satz: „Feierlicher Zug zum Altar." „Trauung". „Gelöbniß der Treue". Dritter Satz: „Die fröhlichen Gäste bei der Hochzeit". „Abschied der jungen Frau von ihren Gespielinnen". Vierter Satz: „Abreisen unter dem Jubel der Zurückbleibenden." — Sie werden mir zugeben, daß Beethoven zur Darstellung eines so wohllöblich spießbürgerlichen Familiengemäldes die Muse nicht bemüht haben würde; und wenn auch nur wenige Erklärer solche Trivialitäten bringen, wie die eben angeführten, so gilt doch auch hier das warnende Wort, daß niemand über sich selber hinaus kann, und daß man es daher bleiben lassen möge, einen Genius, von dem Umfange Beethoven's, mit den Maßstäben seiner Commentatoren zu messen.

Da lasse ich mir's noch eher gefallen, wenn ein alter General der Kaisergarde, der unter Napoleon I. die Schlacht bei Austerlitz mit geschlagen, bei dem ersten Anhören des glänzenden und erzgepanzerten Finale's der Cmoll-Sinfonie sich lebhaft erhob und ausrief: „C'est l'empereur!" Dieser, aus einer der Aufführungen des Conservatoriums in Paris berichtete Auftritt ist zwar echt französisch und jener Ausruf nichts weniger als bezeichnend für das gewaltige Thema des Finale's, bleibt aber doch wenigstens, durch seine Anknüpfung an die dämonische Heldennatur des ersten Napoleon, dem Aermlichen und Philiströsen fern.

Wer Beethoven's Sinfonien zu einer Programm-Musik stempeln möchte, vergißt dabei ganz, daß er ihn

damit seiner eigentlichsten Größe berauben würde. Diese liegt, wie wir wissen, darin, daß er der Sinfoniker und Instrumental-Componist par excellence ist und hierdurch der gewaltigste Meister auf demjenigen Gebiete der Tonkunst, in welchem die Musik einzig und allein auf eigenen Füßen steht. Instrumental-Musik aber, die ihre Logik und ihren poetischen Zusammenhang schon in den Kunstformen besitzt, deren sie sich bedient, daneben noch erklären wollen, heißt sie nicht nur ihres größten Vorzuges berauben, sondern wieder vernichten. Will die Musik sich deutlich an Begriffe anlehnen, will sie uns besondere Vorgänge und bestimmte Personen vorführen, so hat sie hierzu, in ihrer Verbindung mit der Poesie, Gelegenheit genug. Will sie dagegen jene Gefühls- und Herzenssprache reden, die bei ihr noch weit über das hinausgeht, was der bestimmt begrenzte Ausdruck der Sprache zu sagen vermag — will sie dem, was die menschliche Seele nur zu empfinden, nicht aber mehr auszudrücken im Stande ist, d. h. also dem Unaussprechlichen ihre Stimme leihen, so greift sie zu dem Orchester und zum Instrumentalen. Auf dies Gebiet vermag ihr keine andere Kunst zu folgen. Und gerade um dieses, der Musik allein gehörende Feld möchte sie beschränkte Einfalt, tendenziöse Prätention oder der musikalische Fanatismus, wie ihn die Einseitigkeit gewisser Parteien erzeugt, betrügen. Beethoven, für sein Theil, soll sich wiederholt so derb und drastisch über derartige, bereits zu seiner Zeit Mode werdende Erklärer geäußert haben, daß das in dieser Beziehung Erzählte nur theilweise mittheilbar sein würde.

Wenn ich Ihnen — bei der Besprechung Bach's, Haydn's und Mozart's — die Klavier-Compositionen und vierhändigen Arrangements der Sinfonien und der Kammermusik dieser Meister, als den kürzesten Weg empfahl, in das Verständniß ihrer Tondichtungen einzudringen, so möchte ich einen solchen Rath in noch dringenderer Weise Beethoven's Instrumental-Compositionen gegenüber, und vor allem bezüglich des köstlichen Schatzes seiner Klaviersonaten, wiederholen. Hier, meine Damen, werden Sie in jeder Lebenslage und bei jedem Ereignisse, das Sie näher oder ferner berührt, ein Echo, und fast immer auch eine Verklärung der in Ihnen waltenden Stimmungen und Gefühle, finden. Wer unter Ihnen gut Klavier spielt, sollte sich daher im Leben ebensowenig von Beethoven's Sonaten, wie von Bach's Suiten und wohltemperirten Klaviere trennen. Sie dürften darin nicht nur den größten Schatz, man darf wohl sagen, der gesammten Klaviermusik besitzen, sondern sich auch eine Welt des Schönen aneignen, deren innerer Werth und ewige Jugend sich Ihnen, und in einer Sie immer beglückenderen Weise, von Jahr zu Jahr tiefer erschließen würde. Wie man in allen Lebenslagen, seien sie beseligender, oder betrübender Natur, zu wenigen nahen Freunden seine Zuflucht nimmt, so würde es Ihnen auch bald zur anderen Natur werden, sich in den angeführten Werken Beruhigung, Trost, Rath, neues Vertrauen zu sich selbst und dem Leben, frohen Muth und einen immer festeren Glauben an das Dasein hoher Ideale und einer göttlichen Weltordnung zu holen. Und wahrlich, Sie würden sich diesen Quellen reinster, ver-

edelster Gefühle und göttlichsten Empfindens nicht umsonst nahen; auch hier wird es heißen: „klopfet an, so wird euch aufgethan."

Beethoven's Sonaten sind recht eigentlich ein Zeugniß für die hohe Mission der Musik, indem sie beweisen, daß diese, wie Religion, Philosophie, Wissenschaft, Poesie und die bildenden Künste, eine der großen Vermittlerinnen zwischen den Räthseln des Daseins und dem Menschen, zwischen den realen Anforderungen des Tages und den idealen Forderungen unseres Gemüthes, zwischen Gott und Welt ist. — Auch nur andeutungsweise auf die Fülle von Inhalt der Beethoven'schen Klavierwerke, mit und ohne Begleitung, hier einzugehen, ist unmöglich. Lassen Sie mich Sie, unter den Klaviersonaten, für diesmal nur auf die Esdur-Sonate op. 7 hinweisen, auf die Sonate pathétique, auf die Asdur-Sonate mit Variationen op. 26, auf die beiden Sonaten, betitelt: quasi una fantasia op. 27 in Esdur und Cismoll (letztere auch die Mondschein-Sonate genannt), auf die beiden großen Sonaten op. 29 in Dmoll und in Esdur, auf die großartige Waldstein-Sonate op. 53 in Cdur, auf die Fdur-Sonate op. 54 und auf die gewaltige Sonata apassionata op. 57 in Fmoll. Unter den Violinsonaten gehören zu meinen speciellen Lieblingen diejenigen in Cmoll und die große, sogenannte Kreuzer'sche Sonate; unter den Trios: das große in Bdur op. 97, die Trios op. 70 in Ddur und Esdur, sowie das Trio in Bdur op. 11. Wo wollte ich nun vollends bei den Streichquartetten anfangen und aufhören? Zur Darstellung der hier entfalteten Kunstherrlichkeit reichen keine

Worte hin, da müssen Sie eben selber hören und genießen! —

Lassen Sie sich aber keinesfalls die, durch die Anhänger einer vorüberrauschenden Strömung in der Kunst proklamirte Meinung aufdrängen, als offenbare sich der eigentliche Beethoven erst in den letzten unter diesen Streichquartetten, oder erst in der 9. Sinfonie, sowie erst in den mit op. 90 beginnenden späteren Klaviersonaten.

Beethoven's künstlerisches Schaffen zerfällt in drei große Epochen, von denen jede ihre besondere Bedeutung und Berechtigung, sowie ihre besondere Kunstschönheit besitzt. In der ersten dieser Epochen, die etwa vom Jahre 1786 bis zum Jahre 1803 reicht, steht er noch unter dem Einflusse seiner beiden großen Vorgänger, Haydn und Mozart, während sich seine eigene künstlerische Individualität demungeachtet schon ankündigt und in einzelnen Momenten zum Durchbruch kommt. Als die bekanntesten Werke dieses Stadiums der Entwicklung unseres Meisters sind die drei Trios op. 1, die drei, Haydn zugeeigneten Klaviersonaten op. 2, die ferneren Klavier- und Violinsonaten, bis etwa op. 29, die ersten Streichquartette, das Septett, die 1. und 2. Sinfonie, die Musik zu dem Ballette: „die Geschöpfe des Prometheus" und das Oratorium: „Christus am Oelberge" anzuführen. Nichts wäre beschränkter, als diese erste Periode zu unterschätzen, oder derselben gar darum einen geringeren Werth beizulegen, weil eben noch eine Anlehnung an Haydn und Mozart sichtbar ist. Von jeher, seitdem unter den Völkern das heilige Feuer der Kunst entfacht ist, ist ein Entwicklungsgang der letztern nur

dadurch möglich geworden, daß sich Flamme an Flamme entzündete; d. h. daß die Seele des jüngeren Künstlers sich an den Schöpfungen seiner Vorgänger erwärmte. Wer hierin nicht den allein natürlichen Prozeß eines jeden gesunden Fortschrittes zu erkennen vermag, der muß auch mit der übrigen Geistesentwicklung brechen und das Heil darin suchen, daß wir wieder in die Wälder zurückkehren, um abermals von den Naturzuständen uncivilisirter Barbaren auszugehen. Dies mag besonders auch den Verächtern der Kunstform gesagt sein; denn die Kunstformen sind ebensosehr die aus innerer Nothwendigkeit entstandenen Producte einer unabänderlichen organischen Entwicklung des Kunst- und des Culturlebens, wie alle übrigen Erzeugnisse wahrhafter Culturentwicklung. Gehört doch die Kunstform und die Art ihrer Erfüllung durch einen ihr gemäßen Inhalt mit zu den wichtigsten Ueberlieferungen zwischen Meistern und Schülern. Davon aber auch abgesehen, liegt gerade in dem allmählichen Loslösen der auf künftige Selbständigkeit angelegten künstlerischen Persönlichkeit von großen Vorbildern, sowie in der besonderen Art und Weise der Spiegelung der letzteren in der Seele des Jüngers, durch welche dessen Individualität sich ja abermals kennzeichnet, ein unendlicher Reiz.

Die zweite Epoche des Beethoven'schen Schaffens umfaßt hauptsächlich diejenigen Werke des Meisters, die sich gewissermaßen um die Cmoll-Sinfonie, als um ihren gewaltigen Mittelpunkt, gruppiren. Dieselbe reicht, nach meiner Beurtheilung, vom Jahre 1803 bis zum Jahre 1816. Im Jahre 1803 entstand nämlich die Eroica,

die erst, wie schon gesagt, Beethoven's ganze Eigenthümlichkeit ausspricht. Unmittelbar darauf, in den Jahren 1804 und 1805, folgt seine Oper „Fidelio". Die Jahre 1806, 1807 und 1808 bringen die Bdur-, die Cmoll- und die Pastoral-Sinfonie. Seine Musik „zu den Ruinen von Athen" fällt in das Jahr 1812. Den Jahren 1813 und 1815 endlich verdanken die Adur- und die achte Sinfonie ihre Entstehung. In diese glänzende Periode fallen außerdem die am meisten in der Form abgerundeten und doch zugleich den tiefsten Inhalt aussprechenden Klaviersonaten des Meisters. Etwa von op. 29 bis inclusive zur apassionata op. 57. Auch die große Cellosonate in Adur und die Kreuzer-Sonate für Geige gehören hierher.

Meiner Ueberzeugung nach hat diese Epoche des künstlerischen Schaffens des Meisters, das in jeder Beziehung Herrlichste geboren, was wir seinem Genius verdanken. Ganz abgesehen von dem übergroßen Reichthum der von ihr umfaßten Schöpfungen, welcher allein hinreichen würde, uns ein fast vollkommenes Bild der künstlerischen Persönlichkeit des Tondichters zu geben, zeigt sie uns den Meister auch noch in vollem Besitze seiner körperlichen und geistigen Kräfte, sowie verhältnißmäßig in der ungetrübtesten Heiterkeit, soweit diese ihm überhaupt möglich war. Wie wichtig sind aber alle diese Bedingungen, damit der Künstler weder durch die Zufälligkeiten des Lebens, noch durch ein Vorwalten abnormer Zustände, oder eine Ueberreizung seiner Subjectivität, daran gehindert werde, seinen Werken jenes plastische und objective Gepräge zu verleihen, dessen Kennzeichen

sich darin offenbart, daß Inhalt und Form einander völlig decken.

Mit Vorstehendem soll nicht gesagt sein, daß nicht auch die dritte Epoche der schöpferischen Thätigkeit Beethoven's noch Unvergängliches hervorgerufen. Gestehen wir von vorn herein der künstlerischen Persönlichkeit bei ihrem Schaffen ein Uebergewicht, auf Kosten des von ihr behandelten Stoffes, des künstlerischen Materials und der Kunstform zu, so dürfen wir sogar sagen, daß uns diese letzte Epoche die gigantische Größe des Himmelsstürmers Beethoven in so colossalen Dimensionen zeigt, wie keine der frühern Perioden. Es ist daher auch ganz natürlich, daß bei einem großen Theile der der Gegenwart angehörenden Jünger der Kunst eine Vergötterung der letzten Epoche des Beethoven'schen Schaffens, auf Kosten der beiden früheren, Platz gegriffen hat. Dies erklärt sich daraus, daß in unseren Tagen, in einem interessanten Widerspruch mit den meisten übrigen Bestrebungen unseres Zeitalters, ein schrankenlos waltender Subjectivismus sich in die Kunst, und in dieser wiederum vorzugsweise in die Musik, gleichsam wie in seine letzte Zufluchtsstätte hinein, zu retten versucht. Solche zufällige und vorübergehende Regungen einer besonderen Zeit dürfen jedoch keinen Einfluß auf uns gewinnen, wenn unser Urtheil unbefangen bleiben soll. Erfreuen wir uns daher an der Gewalt und Geistestiefe der Werke der letzten Epoche des Beethoven'schen Schaffens, ohne sie für die allein selig machende zu halten, oder darüber jene, von höchster innerer Freiheit Zeugniß ablegende edle Selbstbegrenzung und Beherrschung des Gegenstandes

zu vergessen, welche, in meinen Augen, so charakteristisch für die Schöpfungen der mittleren Entwicklungsepoche Beethoven's ist und ihnen den vornehmsten Platz unter seinen Werken anweist.

Die dritte Epoche reicht vom Jahre 1817 bis zu Beethoven's Ausgang im Jahre 1827. Sie umfaßt als Hauptwerke: die Missa solennis und die neunte Sinfonie. Ferner die letzten Klaviersonaten etwa von op. 90 an, das große Bdur-Trio op. 97, die Quatuors op. 127 und 131, das letzte Quartett op. 135 u. s. w.

Ludwig van Beethoven ward (wie die neuesten Forschungen ergeben haben) nicht am 17., sondern am 16. December 1770 in Bonn am Rhein geboren. Sein Vater, der in der Capelle des meist in Bonn residirenden Churfürsten von Cöln, als Tenorist, angestellt war, ertheilte dem Knaben den frühesten Unterricht. Seine musikalische Unterweisung, soweit sie sich auf Bonn bezieht, ging später in die Hände des Musikdirectors Pfeiffer und der beiden Hoforganisten van den Eeden und Neefe über. Es war dies ein Glück für den Knaben, da sein Vater leider mehr im Weinhause, als unter dem eigenen Dache zu verweilen pflegte. Die wohlthätigeren Einflüsse des Familienlebens auf den heranwachsenden Jüngling Beethoven erfolgten jedenfalls mehr von Seiten seiner trefflichen, leider aber kränklichen Mutter, wie durch den Vater. Hierzu kam, daß die Lage der Seinigen, seit dem 1773 erfolgten Tod seines Großvaters, eine auch äußerlich immer bedrängtere geworden war. Die hiermit verbundenen düsteren Eindrücke mögen wohl mit den ersten Grund zu der Verschlossenheit,

ernsten Wehmuth und jener tiefen Sehnsucht nach reinen idealen Zuständen gelegt haben, die für Beethoven lebenslänglich so charakteristisch geblieben sind. Das tiefe Liebesbedürfniß, das in dem jugendlichen Herzen ruhte und fast wärmer noch zu geben, als zu empfangen sich sehnte, fand den Mittelpunkt seiner Bethätigung in jenen Jahren hauptsächlich der Mutter gegenüber, die, von dem treuen Sohne, wie auch spätere biographische Zeugnisse beweisen, ebensosehr geliebt, wie verehrt und bemitleidet wurde. Aber auch von anderer Seite fand der Knabe Theilnahme und Förderung. Die edle und gebildete Familie von Breuning erwarb sich in dieser Beziehung ein dankenswerthes Verdienst um den jugendlichen Beethoven. Er verkehrte im Breuning'schen Hause wie ein Sohn, und es scheinen auch hier besonders die Frauen gewesen zu sein, welche ihn daselbst eine Heimath finden ließen. —

Wien hatte damals durch die Namen der Meister Gluck, Haydn und Mozart eine so große Anziehungskraft für musikalische Talente gewonnen, daß es Beethoven unwiderstehlich dahinzog. Er traf dort das erste Mal im Jahre 1786 ein, und es gelang dem 16jährigen Jüngling, die lebhafteste Theilnahme Mozart's, der ihn spielen hörte, zu erregen. Der große Meister sprach die denkwürdige Prophezeiung über Beethoven aus: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen." — Sechs Jahre später, im Jahre 1792, trat Beethoven seine zweite Reise nach Wien an. Diesmal war es der Wunsch, Joseph Haydn's Schüler zu werden, der ihn nach den Ufern der Donau zog. Sein

Vorsatz ward mit Erfolg gekrönt, und der dankbare Schüler widmete seine ersten 3 Sonaten für Klavier, op. 2, dem großen Meister, der sich seiner angenommen. Als Haydn 1794 nach England ging, setzte er seine Studien der musikalischen Theorie bei Albrechtsberger fort.

Die Empfehlungen seines Churfürsten hatten Beethoven in die Kreise des hohen östreich'schen Adels eingeführt. Damals schon, wie später, waren es hauptsächlich der Graf Kinsky, die Fürsten Lichnowsky, Lobkowitz, Esterhazy, sowie der Erzherzog Rudolph, die sich wirkliche Verdienste um den Meister erwarben. Er machte in diesen Regionen der Gesellschaft zwar anfänglich mehr als Virtuose, und durch die Originalität seiner Künstlernatur Aufsehen, als daß man schon den unsterblichen Tondichter in ihm vermuthet hätte. Jedoch erregte auch schon sein geniales freies Phantasiren am Flügel allgemeine Aufmerksamkeit. Mit seinen drei Klavier-Trios op. 1 reihte er sich im Jahre 1795 in verheißungsvoller Weise seinen beiden großen Vorgängern im Gebiete der Kammermusik an. Von nun an sehen wir ihn auch als Componisten zum höchsten Ansehen in Wien gelangen, und zu einem Rufe, der sich nicht mehr allein auf die Kreise der hohen Aristokratie beschränkte, sondern ihm auch die Bewunderung des größeren Publikums der östreichischen Hauptstadt eintrug. Sein Name hatte bereits eine so hohe Bedeutung gewonnen, daß ihm im Jahre 1809, in welchem ihn Jerome, der König von Westphalen, nach Kassel berief, vom Erzherzog Rudolph, dem Fürsten Lobkowitz und dem Grafen Kinsky 4000 Gul-

den Besoldung, unter der einzigen Bedingung ausgeworfen wurden, daß er Oestreich nicht verlasse.

Um die Zeit des Wiener Congresses, im Jahre 1814, hatte Beethoven den Gipfel seiner Popularität in Wien erreicht. In Folge der Aufführungen seiner 5. und 7. Sinfonie, seines sinfonischen Kriegsgemäldes: „die Schlacht bei Vittoria," seiner Gelegenheitscantate: „der glorreiche Augenblick" und erneuter Aufführungen seines umgearbeiteten „Fidelio" war er damals zu einer der gefeiertesten Celebritäten Wiens emporgestiegen. Leider sollte es nicht lange so bleiben. Ein früher nur als Harthörigkeit sich ankündigendes Gehörleiden begann sich in völlige Taubheit zu verwandeln — das Schlimmste gewiß, was einen Tondichter zu treffen vermochte — und der große Meister zog sich unter den, mit dieser Prüfung in Verbindung stehenden Verdüsterungen seines Gemüthes, mehr und mehr von der Welt und einem freundschaftlichen Verkehre mit den Menschen zurück. War es ihm doch einerseits zu schwer, den Leuten zu sagen, daß er taub sei, während ihm andrerseits wiederum niemand nahe genug stand, um mit ihm empfinden und tragen zu können, was er erdulden mußte. Es gehörte mit zum Unglück Beethoven's, daß er niemals im Leben einen Freund besessen, der, bezüglich hervorragender Herzens- oder Geistesanlagen, des großen Meisters werth gewesen wäre. Goethe, mit dem er 1812, bei einer Badereise nach Teplitz, für einige Zeit zusammen traf, wäre ganz der Mann gewesen, tröstend, erhebend und mit seinem Geschicke versöhnend auf Beethoven einzuwirken. Leider jedoch sorgten Zelter und andere untergeordnete Geister

dafür, dem großen Dichter die unvergleichliche künstlerische Bedeutung Beethoven's unter engherzigen und falschen Gesichtspunkten darzustellen.

Es ist bekannt, daß Beethoven selbst an seinen, ihm nach Wien nachgefolgten Brüdern keine Freunde, sondern im Gegentheil seine schlimmsten Feinde besaß. Ihm verdankten sie zum Theil ihre Stellung und Unterbringung in Wien, und aus Erkenntlichkeit dafür verdächtigten sie dem leicht zum Mißtrauen neigenden Beethoven alle besseren Naturen, die sich ihm nahen wollten, zogen in niedrigster Art Vortheile von seinen noch ungedruckten Manuscripten und sollen ihm sogar Pretiosen entwendet haben. Alle enthüllten sich — mit einem Worte — als durchaus würdelose Naturen. Was der edle Meister, dessen Geist unausgesetzt in den idealsten Regionen weilte, von solcher Umgebung litt, mag man sich vorstellen. Demungeachtet ging ihm, selbst solchen Verhältnissen gegenüber, der angeborene Humor nicht aus. Er hatte den Umgang mit seinen Brüdern so gut wie ganz abgebrochen. Da erhielt er eines Tages von seinem reich gewordenen Bruder Johann eine Neujahrskarte, auf der die Worte standen: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer." Der Meister schrieb frischweg auf die andere Seite: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer," und schickte die Karte in dieser Gestalt an den Absender zurück. Dieser Vorfall erhält ein noch pikanteres Interesse durch die Thatsache, daß sich Bruder Johann früher gegen Beethoven gerühmt hatte, dieser werde es nie im Leben so weit bringen, wie er. — Wie sich ein solcher, auch im Privatleben häufig hervorblitzender Humor unseres Meisters

bis zu den großartigen Dimensionen Shakespeare'scher Selbst- und Weltironie zu steigern vermochte, werden wir in vielen seiner Werke, und in diesen wiederum in erschütterndster oder bezauberndster Weise in den großen Scherzosätzen seiner Sinfonien und Sonaten, gewahr. —

Leider war das Maaß der unserem Meister beschiedenen trüben Erfahrungen mit den oben geschilderten Bedrängnissen noch nicht erfüllt. Das Traurigste für ihn war, daß er auch das scheinbare Erbleichen seines Ruhmessternes erleben mußte. So unglaublich es scheint, so wahr ist es doch, daß Rossini's Opern — und zwar nicht einmal die besseren darunter, sondern Werke wie: „Tancred," „Semiramide," „die diebische Elster," „Othello" u. s. w., die jetzt so gut wie für immer von der Bühne verschwunden sind, Beethoven völlig damals in den Schatten zu stellen und bei den Wienern in Vergessenheit zu bringen vermochten. Es ist charakteristisch für die, auf die deutschen Freiheitskriege folgende feige und engherzige Restaurationsepoche, daß jene, durch eine höchstens gefällige, im Uebrigen aber mehr als wohlfeile Melodik die Sinne bestechenden und kitzelnden Opern Rossini's, die, auf eine ewige Dauer angelegten gewaltigen Schöpfungen Beethoven's, welche freilich dem Geschmacke des großen Haufens keine Concessionen machten, vollständig zu verdunkeln vermochten. —

In dieser, sonst für ihn so trüben Zeit ward unserem Meister wenigstens noch eine letzte Genugthuung. Ein Kreis ausgezeichneter Männer, die zu den wenigen gehörten, welche, in der allgemeinen Verflachung des musikalischen Geschmackes, nicht den Maaßstab für die Größe

Beethoven's verloren hatten, richteten im Jahre 1824 ein feierliches Schreiben an ihn, worin sie dem Meister die Bitte vortrugen, dem Modegeiste des Tages durch seine neuesten, von ihm in gerechtem Stolze zurückgehaltenen Werke entgegenzutreten und das Ewige und Unvergängliche in der Kunst wieder zur Geltung zu bringen. Es ist bekannt, daß dieses Schreiben Beethoven bis zu Thränen rührte.

Wenn auch ebenbürtiger Freunde entbehrend und von der eigenen Familie verrathen und verkauft, sah sich Beethoven wenigstens von einigen treuen Seelen umgeben, die für sein häusliches und leibliches Wohl sorgten und mit innigster Verehrung zu ihm emporblickten. Zu diesen gehörte besonders der zwar philiströse aber brave Anton Schindler, sein Schüler Ferdinand Ries und, in einem mehr künstlerischen Sinne, Hummel, sowie der feinfühlende Moscheles. Auch Fürst Lichnowsky und der Erzherzog Rudolph sind unserem Meister lebenslänglich Freunde geblieben.

Beethoven war niemals verheirathet, doch hat sein Herz mehr als einmal geliebt. Charakteristisch für ihn erscheint es, daß seine Liebe wiederholt solchen Frauen zugewandt war, die, nach den Standesvorurtheilen der damaligen Zeit, für ihn unerreichbar waren. Ich verweise in dieser Beziehung auf seine, entweder ganz idealen, oder platonischen Verhältnisse zu der Gräfin Julia Guicciardi, der die Mondscheinsonate ihre Entstehung verdankt, und zur Gräfin Marie v. Erdödy, die dem Freunde, der ihr die beiden herrlichen Trios op. 70 zugeeignet hatte, in ihrem Parke einen Ehrentempel erbaute. Auch

Bettina von Arnim kann sich rühmen, sein Herz eine Zeit lang gerührt zu haben. Demungeachtet hatte er den tiefsten Sinn für Familienleben, und nichts wäre mehr im Stande gewesen, ihn für die dornenvollen Erfahrungen auf seiner Künstlerlaufbahn zu entschädigen, als der Besitz einer edlen Gattin und liebenswürdiger Kinder. —

Am 26. März 1827, während eines heftigen Gewitters, streifte der Geist Beethoven's seine irdische Hülle ab. Er war kaum verschieden, als man in dem beschämten Wien, und auch vielfach in dem übrigen Deutschland, zu empfinden begann, daß einer der größten Künstler aller Zeiten die Welt verlassen habe. — Dem ernsteren Eindringen in seine Werke verdankt die Gegenwart nicht nur einen großen Theil ihrer höheren musikalischen Bildung, sondern Beethoven ist für sie vielfach auch der Meister geworden, der, durch seinen engeren Zusammenhang mit seinen unmittelbaren Vorgängern Mozart und Haydn, sowie durch seine, wenn auch allgemeineren künstlerischen Beziehungen zu Gluck, Händel und Bach, ein reineres Verständniß auch dieser gewaltigen Meister und ihrer Beziehungen auf einander wieder anbahnte. Was ihn, bei allem Zusammenhange mit jenen, am erkennbarsten von ihnen unterscheidet, ist vielleicht sein stark individuelles Gepräge. Am nächsten steht ihm in dieser Beziehung, merkwürdiger Weise, der zeitlich entfernteste seiner ihm ebenbürtigen Vorgänger — Sebastian Bach nämlich; obwohl auch Bach, in Folge der strengen Gebundenheit der musikalischen Formen seiner Zeit und seines felsenfesten evangelisch-protestantischen

Glaubens, nicht in entfernt gleicher Weise ungebunden erscheint, wie Beethoven, und nicht, in gleich ausgedehnter Weise, wie dieser, die Schmerzen und Freuden der eigenen Brust, als den eigentlichen geistigen Mittelpunkt seines gesammten Schaffens erkennen läßt. Händel dagegen stellt sich, mit Beethoven verglichen, als der unendlich objectivere Meister dar; als der Tondichter, der mitunter so völlig hinter sein Werk zurücktritt, daß wir seiner, zu Gunsten des letzteren, ganz vergessen, während uns in Beethoven's Werken stets in erster Linie die Persönlichkeit ihres Schöpfers interessirt. Doch dürfen wir nicht vergessen, welche Zeitspanne das Schaffen Händel's und Beethoven's trennt. Fassen wir überdies die zwischen ihnen auftretenden Heroen der Tonkunst in's Auge, so mildert sich der Gegensatz beider, indem sich dann eine ununterbrochene Steigerung des Persönlichen und Individuellen, vom Anfange des 18. Jahrhunderts an, bis in das 19. Jahrhundert hinein, in der deutschen Tonkunst verfolgen läßt. Eine hoch wichtige Seite der Bedeutung und Größe Beethoven's offenbart sich uns nun aber gerade darin, daß unseres Meisters erhabener künstlerischer Individualismus genau die Grenze bezeichnet, die nicht überschritten werden darf, ohne daß, an die Stelle ernster Selbstbeherrschung und Selbstbegrenzung, ein alle Formen und Schranken durchbrechender Subjectivismus tritt. Diejenigen, die einen, die Herrschaft über sich selbst und die Welt verlierenden Subjectivismus bereits in Beethoven wittern wollen, sind entweder beschränkte Köpfe, welchen der immerhin noch bedeutsame Formengehalt und die strenge Durchbildung selbst solcher

Werke, wie seiner 9. Sinfonie und der Missa solennis nicht aufgegangen ist, oder stellen sich als tendenziöse Parteigänger dar, die, im Bewußtsein des schrankenlosen Subjectivismus, an dem sie selber kranken, den großen Meister zu einem der Ihren stempeln möchten.

Beethoven, in eigener Person, könnte sie darüber eines besseren belehren; denn wir sehen den genialen Tondichter gerade in der dritten Periode seiner schöpferischen Thätigkeit — d. h. in einer Zeit, da er, verdüstert durch körperliche Leiden, Taubheit, Seelenpein und die trübsten Erfahrungen, dunkel fühlen mochte, daß ihm die alte Freudigkeit und Lebenszuversicht und hiermit auch ein Stück seiner inneren künstlerischen Freiheit abhanden gekommen sei — zu den strengsten polyphonen Formen (besonders zu dem fugirten und canonischen Styl), zurückgreifen, um, durch ein derartiges formales künstlerisches Gegengewicht, sein überreiztes Innere zu mäßigen und zu begrenzen.

So sehen wir denn den herrlichen und gewaltigen Mann selbst bei seinem Ausgange und in einem Momente, da sich alles gegen ihn verbunden hatte, was den Menschen sonst zu untergraben und zu erschöpfen vermag, den strengsten Anforderungen der Kunst Rechnung tragen. Wohl verdanken wir ihm unschätzbare Erweiterungen der Formen, wie denn z. B. die sogenannte „große Coda", am Schlusse des Sonatensatzes, zu der wir bei Haydn und Mozart nur schwache Ansätze finden, durch den gewaltigen Umfang, den er ihr verlieh, alle bisherigen symmetrischen Verhältnisse der Sonate zu völlig anderen umformte. Hiermit aber hat er gerade bewiesen, daß

nicht durch ein Auflösen oder Ueberbordwerfen der Kunstform, sondern nur durch Fortbauen auf dem Gegebenen und organisch Entwickelten wahrhaft neue Gestaltungen in der Kunst möglich sind. Und wenn er in seinen letzten Arbeiten, besonders auch in den letzten Streichquartetten, die Grenzen einer übersichtlichen und darum im höchsten ästhetischen Sinne schön bleibenden künstlerischen Form hier und da etwas zu weit überschritten haben sollte, so gilt doch sonst überall von ihm das, was Schiller vom wahren Künstler, dessen Name nicht von genialischen Einfällen, sondern vom „Können" herkommt, sagt:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit!" —

Franz Schubert.

Durch die sechs gewaltigen Meister, denen wir in den bisherigen Vorträgen unsere Aufmerksamkeit zuwandten, erscheinen nicht nur alle Hauptgattungen der Tonkunst, sondern auch die aus diesen Hauptgattungen hervorgehenden vermittelnden, und jene wieder unter einander verbindenden Richtungen der Musik erschöpft, so daß wir uns unwillkürlich fragen müssen, ob, nach Beethoven, noch irgend ein Meister, als der Schöpfer einer neuen Gattung in der Tonkunst, möglich sein werde. —

Um diese Frage in einem bejahenden Sinne zu beantworten, bedarf es demungeachtet nur der Nennung eines einzigen Wortes. Wir haben bis jetzt von der Kirchenmusik, dem Oratorium, der oratorischen Cantate, der Oper und der Instrumental-Musik gesprochen, jedoch noch mit keinem Worte des eigentlichen Liedes erwähnt.

Ist denn aber das Lied, im Sinne der übrigen Hauptgattungen der Tonkunst, ein besonderes Kunstproduct, und bereichert es in ähnlicher Weise, wie jene, die Musik um neue Formen? Gehört nicht vielmehr

das Lied zu den uranfänglichsten Aeußerungen der Musik, die, ehe noch in dieser von einer eigentlichen Kunstentwicklung die Rede sein konnte, schon vorhanden waren; und finden wir es nicht fast bei allen Nationen, ja selbst bei solchen, die mit einer künstlerischen Entwicklung der Musik nichts zu thun haben, in der Gestalt des Volksliedes, überall verbreitet? —

Dies ist gewiß nur zu bestätigen, denn ein Volk muß schon auf einer sehr niedrigen Culturstufe stehen, ja fast von der Natur, bezüglich auch aller übrigen Anlagen, so gut wie vernachlässigt sein, wenn es nicht wenigstens ein paar interessante Volksmelodien aufzuweisen hat.

In dieser stillen Voraussetzung habe ich auch bisher des eigentlichen Volksliedes so gut wie gar nicht gedacht, da es eben zu den, unter allen Zonen selbstverständlichen und frühesten Aeußerungen des musikalischen Bedürfens der menschlichen Natur gehört. Hiermit ist nicht gesagt, daß nicht das eine Volk einen weit reicheren und poetischeren Schatz von Volksmelodien besitzen könne, wie das andere, und daß nicht diese Melodien überdies einen Werth behaupten könnten, der, was ewige Jugend und unendliche Schönheit anbetrifft, mit den erhabensten Meisterwerken der Tonkunst zu wetteifern vermöchte.

Doch auch dies ist so bekannt, daß es nur ein Grund mehr für mich war, bisher des Liedes nicht zu gedenken. Aber wohl gemerkt: nur jenes primitiven Liedes nicht, wie es im Volke entsteht und im Volksmund weiter fortlebt. Eine weit höhere Bedeutung, als künstlerisches Product, erhält dagegen das Lied in seiner Steigerung oder Umbildung zum Kunstliede. Der

Meister, dem wir eine solche künstlerische That nicht nur vorzugsweise verdanken, sondern der auch in dieser, von ihm geschaffenen neuen Gattung sogleich nach allen Richtungen hin das Höchste und Unübertrefflichste leistete, verdient sicherlich, daß wir seinen Namen, den Namen der anderen Heroen deutscher Tondichtung, anreihen. Der Mann aber, der eines solchen Platzes werth ist, und der so Großes vollbracht, heißt: Franz Schubert. — An Erhabenheit, Vielseitigkeit und Tiefe, sowie bezüglich Beherrschung großer und strenger Kunstformen, wird er zwar von seinen sechs gewaltigen Vorgängern überragt. Dagegen reiht er sich ihnen, was überquellenden Reichthum der Phantasie, Innigkeit oder Erregtheit des Ausdruckes, Fülle musikalischen Wohllautes, und Adel oder unaussprechlichen Reiz der Melodie und Harmonie anbetrifft, würdig an.

Ich erlaubte mir, bei der Besprechung Beethoven's, darauf aufmerksam zu machen, wie sich das, seit Bach, immer stärkere Hervortreten der Persönlichkeit und Individualität des Künstlers im Kunstwerke, in Beethoven bereits zu einer Höhe gesteigert habe, die, wenn sie nicht durch die gewaltig und groß angelegte Natur des Tondichters und seine selbstlose, weil dem Ideal zugewandte Richtung wieder gemäßigt worden wäre, leicht schon damals zu einem schrankenlosen Walten der künstlerischen Subjectivität, auf Kosten des künstlerischen Objectes, hätte führen können. Ich machte Ihnen dann ferner bemerklich, daß die reine Instrumentalmusik, als deren größter Meister Beethoven dasteht, einen weit höheren Grad an künstlerischem Individualismus schon an und für sich zulasse, wie die Kirchenmusik, das Ora-

torium und die Oper. — Eine abermalige Steigerung des Subjectiven und Individuellen, in der Persönlichkeit des Tondichters, gestattet die musikalische Lyrik in ihrer ursprünglichsten Form; d. h. im Liede, und hier wiederum gerade im Kunstliede. Darum hat denn auch der künstlerische Individualismus Schubert's eine noch weit subjectivere Färbung, als der Beethoven's. Aus demselben Grunde verhält sich Schubert annähernd zu Beethoven, wie Lord Byron zu Goethe, und dem entspricht auch der innige Antheil, mit dem Beethoven der schöpferischen Thätigkeit Franz Schubert's, und Goethe der dichterischen Entfaltung Byron's folgte. So stellen sich uns denn, unter den genannten Dichtern und Tondichtern, die beiden Genien: Schubert und Byron, gewissermaßen als Beethoven's und Goethe's jüngere Brüder im Geiste dar. Natürlich spreche ich hier nur vom Lyriker Goethe, da ja der ganze Goethe nicht nur Schubert und Byron, sondern selbst einen Beethoven an Universalität übertraf. Jedenfalls können wir uns zu der Gestaltung der Anlage Franz Schubert's nur Glück wünschen, denn bei der besonderen Stellung, die der Meister in der gesammten Kunstentwicklung einnehmen sollte, bei seinem Berufe, der größte Liedersänger im Reiche der Töne zu werden, durfte seine künstlerische Natur nur so, und nicht anders, angelegt sein.

Man könnte zwar einwerfen, daß das Lied, indem es an den Dichter, und an den Sinn und Ausdruck der Worte, gebunden sei, immerhin doch eine gewisse objective Gestaltung fordere. Dies ist jedoch mehr scheinbar der Fall. Denn einmal wird der Liedercomponist

nur solche Gedichte zur Composition wählen, die dem, was subjectiv in ihm lebt und webt, gemäß sind und entsprechen; dann aber handelt es sich, auch bei den verschiedensten Gedichten, für ihn doch fast immer nur, oder doch weit mehr, um Austönung von Stimmungen und von subjectiver Erregung der Empfindung und des Gefühles, als um die musikalische Zeichnung bestimmter, im voraus gegebener, und eine hohe Objectivität bedingender Charaktere und Situationen, wie sie Oper und Oratorium fordern. Auch die Ausführung musikalischer Ideen auf der Grundlage überlieferter und den Tondichter zur Selbstbegrenzung nöthigender Kunstformen, wie sie von der Instrumentalmusik unzertrennlich sind, kommt hier weniger in Frage. Trotzdem wird derjenige Liedercomponist, der uns den unendlichen Reichthum lyrischer und subjectiver Stimmungen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit und in seinem ganzen Umfange wiedergiebt und spiegelt, innerhalb seiner Gattung wieder hoch objectiv erscheinen; namentlich wenn wir ihn mit Talenten vergleichen, die nur einer oder wenigen besonderen Stimmungen Ausdruck zu geben vermögen. Eine solche hervorragende Stellung nimmt Franz Schubert unter den Liedercomponisten ein, da es wohl keinen Moment in Freud und Leid, keinen Ton der Liebe, der Hoffnung, Sehnsucht oder schmerzlichen Hinbrütens, keine Erregung der Phantasie und des Herzens giebt, denen er nicht Ausdruck geliehen. Ja, er ist noch darüber hinaus gegangen, denn selbst in der Ballade, die uns, wenn auch in einem beschränkten Rahmen und innerhalb einer phantastischen Welt, Ereignisse vorüberführt, und daher

schon einen leisen epischen Zug in sich aufnimmt, verdanken wir ihm einige der unvergänglichsten Schöpfungen.

Für den Umfang seiner lyrischen Begabung sprechen endlich auch die verschiedenen Liederkreise, d. h. jene cyklischen Liedercompositionen, die ihm ihre Entstehung verdanken. Ich nenne darunter nur die berühmten „Müllerlieder", seine „Winterreise", und die Lieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See". Auch bei solchen cyklischen Liederdichtungen ist der Componist genöthigt, über die engste Begrenzung des eigenen Selbstes bis zu einem gewissen Punkte hinaus zu schreiten und einem besonderen Gefühls- und Ideenkreise, in dessen verschiedensten Wandlungen, zu folgen und gerecht zu werden. Um dies aber zu können, muß seine Gestaltungskraft — wenigstens im Felde des Liedes — einer gewissen Objectivität fähig sein.

Es wird Sie nun gewiß vor allem anderen interessiren, sich des eigentlichen Unterschiedes zwischen dem Volksliede und dem Kunstliede bewußt zu werden, um hieran das Verdienst Franz Schubert's zu bemessen, und zu erkennen, nach welcher Seite hin er die Tonkunst um eine neue Gattung bereichert hat.

Ich erwähnte schon, daß wohl kaum ein Volk existire, das nicht wenigstens einige bemerkenswerthe Volkslieder besitze, und daß das Lied, in dieser seiner primitivsten Gestalt, selbst schon vor der organischen Entwicklung der Musik zu einer Kunst, vielfach vorhanden sei. Je mehr nun aber ein Volk einer späteren culturgeschichtlichen Blüthe fähig ist, um so bedeutsamer und verheißungsvoller, und um so reicher im Wechsel ihrer

Stimmungen, werden auch jene ersten Anfänge des Liedes sich bei ihm gestalten. Ist dagegen der Charakter einer Nation oder Race weniger entwicklungsfähig, so werden auch ihre Volkslieder ein entweder monotones, oder uniformes Gepräge tragen. So finden wir bei den Kosaken und Zigeunern zwar Lieder, deren Originalität oder charakteristische Seltsamkeit uns anfänglich überrascht und besticht, bei näherer Kenntniß jedoch bemerken wir, daß sie alle denselben Grundtypus gewahren lassen.

Das vielleicht reichste Land an Volksliedern, die zugleich aus den verschiedensten Stimmungen des Gemüthes hervorgegangen sind, ist wohl Deutschland. Höchstens Italien kann sich ihm in dieser Beziehung an die Seite stellen; doch ähneln sich die italienischen Volkslieder in einem weit höheren Grade, wie die deutschen, oder tragen bereits einen mehr conventionellen und an den Operngesang ihrer Zeit mahnenden Charakter. Unter den Culturvölkern besitzen aber nicht nur musikalisch hochbegabte Nationen, wie die Deutschen und Italiener, sondern auch die Franzosen und Spanier, ja selbst eine, in der Tonkunst so unproductive Nation, wie die Engländer, einen Schatz reizender oder tiefempfundener Volkslieder. Wer hätte sich nicht schon an schottischen Volksgesängen erfreut, von denen ein Theil, in ihrer Bearbeitung durch Beethoven, man kann wohl sagen, weltberühmt geworden ist. Ich brauche jedoch nicht, um das von mir über England Gesagte zu beweisen, Schottlands zu gedenken. Ist doch auch das eigentliche Altengland reich an den rührendsten Volksgesängen, unter denen ich besonders auf diejenigen, die

schon zur Zeit Shakespeare's in aller Mund waren, und auf die der Dichter vielfach anspielt, verweise. Aber selbst englischen Volksliedern jüngeren Datums, wie z. B. der allbekannten „letzten Rose", ist ein inniges Gefühl nicht abzusprechen, und dieselben zeigen zugleich eine Erfindungskraft, die uns, wie gesagt, bei einem Volke, das auf künstlerischem Gebiet kaum einen einzigen wahrhaft hervorragenden und in der Gegenwart noch fortlebenden Tondichter zählt, überraschen muß.

Dergleichen beweist aber eben abermals, daß das Volks- und Kunst-Lied durch eine große Kluft getrennt und in jeder Beziehung als grundverschiedene Gattungen, innerhalb des Gebietes musikalischer Production, anzusehen sind. Da es sich jedoch hier für uns nicht um die Entwicklung eines Capitels aus der musikalischen Formenlehre handelt, so müssen Sie mit wenigen Andeutungen, betreffs des Unterschiedes beider Kunstgattungen, vorlieb nehmen.

Das Volkslied ist stets ein strophisches Lied, d. h. die zu dem ersten Verse eines Liedes erfundene Melodie gilt auch für alle übrigen Verse oder Strophen desselben. Hierin liegt schon, daß es nicht eigentlich auf das Detail der Seelenmalerei eines Gedichtes, oder auf die darin vor sich gehende Wandlung verschiedener, wenn auch verwandter Stimmungen eingeht, sondern mehr bestrebt ist, den allgemeinen Grundton, sowie die Gesammtstimmung, die der Dichter diesem oder jenem Liede verliehen, wiederzugeben. So einfach, wie die Aufgabe, die sich das Volkslied in einem poetischen Sinne stellt, ist auch seine musikalische Gestaltung.

Es ist Ihnen allen bekannt, daß zu den nächst verwandten Tonarten derjenigen Tonart, innerhalb welcher sich ein Musikstück bewegt, die beiden Dominant-Tonarten, sowie die verwandte Moll-Tonart desselben gehören. Das Volkslied besteht nun meistens aus zwei kurzen gleichgearteten Theilen, von denen der erste aus der Tonica oder Haupttonart nach der Oberdominante hin, der zweite dagegen aus der Dominante nach der Tonica zurückführt. Die Unterdominante wird weit seltener als das Ziel gewählt, nach welchem sich die Melodie hinbewegt. Dagegen finden wir — besonders bei den Volksliedern der Romanen und Slaven — vielfach die Neigung, die Melodie aus der Haupttonart, statt nach der Dominante, nach einer der nächstverwandten Molltonarten hinüberzuleiten.

Es ist ferner, in der unendlichen Majorität der Fälle, charakteristisch für das Volkslied, daß es nur als Melodie gedacht ist, d. h. daß seine harmonische und rhythmische Begleitung als unwesentlich erscheint. In den Fällen, wo das Volkslied zu einer Aufzeichnung seiner Melodie in der Notenschrift gelangt, bleibt seine Begleitung entweder dem Zufall und dem Geschmacke des Aufzeichners überlassen, oder (besonders wenn das Volk sich auch hier seinen Einfluß wahrt) erhält der Gesang nur die allerschlichteste harmonische Unterlage. Natürlich entsteht selbst die einfachste Melodie, wenn auch ihrem Erfinder unbewußt, unter der Voraussetzung einer harmonischen Unterlage. Diese gestaltet sich aber das Volk, wenn es sich seine Lieder, sei es auf der Cither, der Guitarre, der Harmonica oder dem Klaviere,

selber begleitet, einerseits auf der Basis der einfachsten Grundaccorde des Tonsystems, andererseits, indem es die Begleitung in gleicher Rhythmik und Bewegung mit der Melodie fortgehen läßt, wobei, besonders auf dem Klaviere, die rechte Hand die Oberstimme (also die Stimme des Sängers) zu verdoppeln pflegt. Höchstens emancipirt sich die Begleitung in der Weise vom Gesange, daß sie denselben durch arpeggirte Harmonien, oder durch, in der einfachsten Weise, sei es in Achtel-Triolen oder Sechszehntel-Figuren, auseinandergelegte Accorde accompagnirt. Dies ist jedoch der ungewöhnliche und seltenere Fall, die Wiederholung dagegen der Melodie in der Begleitung, und das auch rhythmische Gebundensein an dieselbe, das gewöhnliche Verfahren.

Ganz anders gestaltet sich das Kunstlied. Einer seiner am meisten in die Augen springenden Unterschiede mit dem Volksliede zeigt sich darin, daß das Kunstlied in den meisten Fällen kein strophisches, sondern ein durchcomponirtes Lied ist; d. h. dem Gange des Gedichtes in einer, den leisesten Stimmungswechseln desselben sich eng anschließenden musikalischen Behandlung folgt. Ein ferneres Merkmal des Kunstliedes ist die, fast in allen Fällen sich vorfindende Befreiung der Singstimme von der Begleitung oder umgekehrt. Das Accompagnement steht nicht mehr, als ein nur bei- oder untergeordnetes Element, neben dem Gesange, sondern besitzt, diesem gegenüber, seine selbständige musikalische und poetische Bedeutung. Die Begleitung illustrirt, führt aus und vertieft das, was uns die Singstimme sagt; sie theilt uns mit, was eben nicht mehr in Worten und

selbst im Gesange, wenn er für sich allein auftritt, auszudrücken ist, was sich nur fühlen und empfinden läßt. Dies gilt besonders von der Stellung, die ein Meister, wie Schubert, dem Accompagnement seiner Lieder eingeräumt hat. Dasselbe zeichnet sich häufig auch dadurch aus, daß gewisse musikalische Motive, oder besondere, eine interessante Unterlage zum Gesange bildende musikalische Figuren vom Anfange bis zum Schlusse eines Liedes festgehalten werden und sich somit in stylvoller Weise mit der gesungenen Melodie verweben. Erst aus dem Zusammenwirken beider Kunstelemente, und aus deren gegenseitiger Ergänzung, ersteht somit das Kunstlied und rundet sich für den Hörer zu einem poetischen Ganzen. Mit einer Emancipation des Accompagnements vom Gesange sind aber noch andere künstlerische Erweiterungen und Vertiefungen der in Rede stehenden musikalischen Liedform verbunden. Die Begleitung übernimmt nämlich sehr häufig auch die musikalisch-poetische Vermittlung oder Hinüberleitung aus einer Stimmung in die andere; daher häufig auch die Verbindung zwischen den verschiedenen Strophen eines Gedichtes. Sie geht also nicht nur neben dem Gesange ihren selbständigen Weg, sondern kommt auch, wenn dieser schweigt (und dann erst in doppelt erhöhter Bedeutung), zu einer selbständigen Erzeugung und Entfaltung musikalischen Reichthumes. Hieraus geht hervor (ganz abgesehen von der weit interessanteren figurirten oder rhythmischen Gestaltung der Begleitung des Kunstliedes), welch ein unendlicher Unterschied zwischen diesem und dem Volksliede, auch in Beziehung auf eine reichere Ausbeute der

musikalischen Harmonie und ihrer Modulationen besteht Endlich erweist sich auch die formale Gestaltung des Kunstliedes (und dies ergiebt sich ja zum Theil schon aus dem Vorhergesagten), als eine weit bedeutsamere im Kunstliede, wie im Volksliede. Die obenerwähnte schlichte Zwei-Theilung des Volksliedes zeigt das Kunstlied entweder überhaupt nicht mehr, oder nur dann, wenn es dem Volkston absichtlich sich nähert, oder diesen nachahmen will. Selbst eine Drei-Theilung reicht im völlig entwickelten Kunstliede gewöhnlich nicht aus; wir finden dieselbe meist nur in den knapperen Formen desselben. Die Drei-Theilung des Kunstliedes beruht fast immer auf einem selbständig hervortretenden Mittelsatz, der von beiden Seiten vom Hauptsatze eingefaßt ist. Eine Vier-Theilung tritt ein, wenn jener Mittelsatz, nach der Reprise des Hauptsatzes, wenn vielleicht auch in veränderter Gestalt, wiederholt wird. Ein Meister, wie Franz Schubert, geht jedoch auch über diese, schon reichere formale Gestaltung noch vielfach hinaus, und läßt in jener Beziehung eine so große Mannigfaltigkeit, die wiederum durch den Inhalt des Gedichtes bedingt erscheint, gewahren, daß, unter seinen bedeutenderen Liedern, fast jedes derselben sein eigenes individuelles Gepräge zeigt. Diese wenigen Worte mögen hinreichen, um die beiden Hauptgattungen des Liedes, wenigstens im Allgemeinen, deutlich zu machen. —

Wie die Centifolie und die wilde Rose dieselbe Species in der Blumenwelt vertreten und sich dabei doch auf den ersten Blick so deutlich von einander unterscheiden lassen, wie wir beide mit dem Namen der Rose bezeichnen,

und dennoch, bei näherer Betrachtung, nur die allgemeinste Grundform sich in ihnen wiederholen sehen, so stellen sich uns auch das Volkslied und das Kunstlied, nur bezüglich ihrer allgemeinsten Ausdrucksweise, als Kunstblüthen derselben Gattung dar. Das Volkslied gleicht, in seiner ursprünglichen Einfachheit, der Feld- oder Waldblume, die uns, zwischen duftigen Kräutern, am Rande der Quelle oder im Schatten uralter Bäume, anlacht. Wie uns jene Kinder der Wiese und des Waldes am reizendsten in ihrer ursprünglichen Umgebung erscheinen, d. h. draußen in freier Natur, auf Bergespfaden und in verborgenen Thälern, so wirkt das Volkslied auch am reinsten und frischesten auf uns, wenn wir es in der Umgebung vernehmen, der es seinen Ursprung verdankt; nämlich im Volke selbst, und von diesem, mit der ganzen Naivetät, die dem Volksgemüthe eigen ist, vorgetragen.

Das Kunstlied dagegen ist nicht mehr der einfachen, ungefüllten Wiesen- und Waldblume, sondern der, in den mannigfaltigsten Farben hochglühenden, und in hundert Blättern sich erschließenden Rose, oder der reichgefüllten Camelie vergleichbar, die uns im eingehegten Garten, als duftender Strauß, oder im Haare schöner Frauen entzücken. Mit anderen Worten: Das Kunstlied ist der Ausdruck der lyrischen Stimmungswelt, die sich, als die Blüthe und Frucht einer höheren Cultur und Bildung, wie sie das eigentliche Volk besitzt, erweist, während sie diesem und seinem Empfinden und Fühlen dennoch ganz nahe steht; wenn nämlich jene Cultur und jene Bildung die echte ist, und darin nicht etwa

halbe, oder der Natur entfremdete Zustände sich spiegeln.

Franz Schubert ward den 31. Januar 1797 zu Wien geboren. Sein Vater war Schullehrer in der Vorstadt Lichtenthal. Unter 14 Kindern der jüngste Sohn, verlebte Franz seine Kinder- und Knabenzeit, bis zum elften Jahre, im väterlichen Hause. Mit sieben Jahren erhielt er, durch den Chorregenten Michael Holzer, den ersten regelmäßigen Musikunterricht und ward 1808, wegen seiner ausgezeichnet schönen Stimme, unter die Knaben der Hofkapelle aufgenommen. Als solcher ward er Mitglied des k. k. Convicts, an welchem der Hoforganist Ruziczka und der Capellmeister Salieri seine Lehrer im Generalpaß und in der Composition wurden. Während seines fünfjährigen Aufenthaltes in diesem Institute, zeichnete er sich in dem Grade aus, daß er sehr bald die Orchesterübungen seiner Mitschüler, vom Pulte der ersten Geige aus, zu leiten beauftragt ward. Gelegentlich solcher Studien machte er die erste nähere Bekanntschaft mit den Streichquartetten und Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven. Zugleich ward ihm hier die Gelegenheit geboten, seine eigenen ersten Versuche in der Composition ausführen zu lassen und zu hören. Jedenfalls ist diese Zeit für den späteren Instrumental-Componisten Schubert eine höchst lehrreiche und bedeutungsvolle gewesen. Doch will ich hier schon bemerken, daß er, trotz alles Schönen und Poetischen, was wir ihm auf diesem Felde verdanken, weder in seinen Klavierstücken, noch in seinen Streichquartetten und Sinfonien seine drei gewaltigen Vor-

gänger in der Instrumentalmusik: Haydn, Mozart und Beethoven, erreichte. Er kann sich ihnen im Gebiete der Sonate und Sinfonie weder bezüglich plastischer Fülle und kernigen Gehaltes seiner Themata, noch hinsichtlich hinreichender Beherrschung, Abrundung und Geschlossenheit der classischen Kunstformen, noch endlich auch betreffs thematischer Durcharbeitung, schöner Klarheit und Uebersichtlichkeit seiner Instrumentalsätze vergleichen. Es fehlt ihm häufig an der nöthigen Begrenzung gewisser, mit individueller Vorliebe gehegter Stimmungen durch die Gesetze des sinfonischen Styls. Seine Anlage als Lyriker war eben vorzugsweise dem Liede und jener subjectiveren Ausdrucksweise zugewandt, die das Lied nicht nur zuläßt, sondern in vielen Fällen selbst fordert.

Ende October 1813 verließ Schubert das Convict und lebte, als Schulgehülfe des Vaters, im elterlichen Hause. In jener Zeit ertheilte er auch einigen musikalischen Unterricht, widmete aber im übrigen seine freie Zeit der Composition, zu welcher ihn sein fruchtbarer Genius nicht nur fast täglich drängte, sondern bei der er auch, durch seine ihm angeborene unglaubliche Leichtigkeit zu erfinden und das Erfundene auf das Papier zu werfen, begünstigt ward. Im Jahre 1816 stellte er sich unter die Bewerber um die Musikdirectorstelle in Laibach, die ihm ebensowenig zu Theil ward, wie, zehn Jahre später, die Stellung des Kapellmeisters am Kärnthnerthor-Theater zu Wien. Man kann dies nicht bedauern, da der, ganz nach innen gekehrte und in seiner eigenen poetischen Welt lebende Schubert weit weniger als Dirigent eines Orchesters und unter der

Frohnarbeit an einer Bühne, die damals hauptsächlich dem Zeitgeschmacke der guten Wiener Rechnung trug, geleistet haben würde, als in jener unbedingten Freiheit über seine Zeit, die ihm, besonders in der zweiten Hälfte seines kurzen Daseins, zum Lebensbedürfniß geworden war. Er konnte es kaum mehr entbehren, nach Laune und Wunsch durch Feld und Wald umherzuschweifen, oder, von Wien aus, Ausflüge in dessen schöne Umgebung zu unternehmen, die sich nicht nur bis nach Ungarn und Oberöstreich, sondern auch nach Steiermark und Gratz, sowie nach Salzburg und dem Salzkammergut ausdehnten.

Bis zum Jahre 1817, wo er das Schulgehülfenamt verließ, hatte er bereits eine große Anzahl von Compositionen der verschiedensten Gattungen geliefert. Wir finden darunter Messen und Cantaten, Instrumentalstücke und Lieder, sowie Opern und Singspiele, unter welchen ich „des Teufels Lustschloß", „der vierjährige Posten" von Theodor Körner, und Goethe's „Claudine von Villa bella" anführe. Doch lag Schubert's Stärke weit weniger noch in der Kirchenmusik und in der Oper, als in der Instrumentalmusik, und wir würden von ihm, wenn er nichts als seine Messen und Singspiele geschrieben hätte, heute wohl kaum etwas wissen. Dies mag Ihnen abermals beweisen, wie sehr das rein lyrische Talent in ihm vorwaltete und jede andere Kunstrichtung gleichsam ausschloß. Unter den Liedern aus jener Zeit finden wir bereits solche, die zu seinem späteren Ruhme mächtig beigetragen haben. So z. B. den Erlkönig, dessen Entstehung in das Jahr 1815, und

den Wanderer, dessen Composition in das Jahr 1816 fällt. Die Grafen Esterhazy gehörten auch zu Schubert's Zeit, wie alle Glieder dieser bedeutenden Familie, von Haydn an bis auf Beethoven, zu den hervorragendsten Kennern und Beschützern der Tonkunst. Unser jugendlicher Meister trat um das Jahr 1818 zu jenem ausgezeichneten Hause in ein näheres Verhältniß. Dasselbe läßt sich ebensowohl als das eines Lehrers, wie als das eines Freundes bezeichnen. Er lebte den Winter über mit der Familie in Wien, den Sommer dagegen auf einem Landgute derselben in Ungarn. Schubert war 21 Jahre alt, als er gleichsam ein Mitglied dieses Kreises ward, der aus dem Grafen Johann Esterhazy, dessen Gattin: der Gräfin Rosine und zwei kaum erwachsenen Töchtern: Marie und Caroline, bestand. Obgleich sich unser Sänger früher wiederholt über das Verliebtsein seiner Freunde lustig gemacht hatte, sollte auch er einem gleichen Geschicke nicht entgehen. Im täglichen musikalischen und freundschaftlichen Verkehr mit den jungen Damen verlor er sein Herz an die jüngste derselben, die Comtesse Caroline, und blieb seiner Neigung für sie bis an sein Lebensende treu. Wie stark dieselbe schon damals in ihm entwickelt war, beweist der Umstand, daß er auf die Frage des jungen Mädchens, warum er ihr noch keines seiner Musikstücke zugeeignet habe, die Antwort gab: „Wozu denn, Ihnen ist ja doch ohnehin Alles gewidmet". Daß Comtesse Caroline sich Schubert's Liebe bewußt war, scheint daraus hervorzugehen, daß sie sich erst im Jahre 1844, also 16 Jahre nach Schubert's Tod, zu einer Vermählung zu entschließen vermochte.

Ich wies schon früher auf das Verhältniß einer besonderen Wahlverwandtschaft zwischen Schubert und Beethoven hin. Die Aehnlichkeit der Charakteranlage beider Meister offenbart sich auch in ihren Beziehungen zu den Frauen. Beide blieben unverheirathet, und dennoch waren sie in gleicher Weise für die Poesie, den Reiz und die Liebenswürdigkeit reiner oder ungewöhnlicher Frauennaturen empfänglich. Bezeichnend aber ist es, daß sie sich durch ihre Liebe beiderseitig in Regionen tragen ließen, die, bei den Vorurtheilen der damaligen Zeit, für den Künstler noch unzugänglich waren; und daß das, mit solchen Neigungen verbundene Sehnen und Verlangen nach einem unerreichbaren und in ferner holder Verklärung strahlenden Glück, einerseits sowohl dem stark entwickelten subjectiven Zuge in der Natur beider Tondichter, andererseits aber auch ihrem rastlosen Streben nach der Verwirklichung einer Welt der Ideale, nach dem Siege einer Welt des Schönen, Reinen und Edlen so völlig entspricht. Finden wir doch einen ähnlichen Zug auch bei allen andern Dichter- und Künstlernaturen, in deren Wesen das Individuelle und Subjectiv-Persönliche das Uebergewicht über eine objective Betrachtung der Welt und des Lebens besessen. So blickte Dante zu seiner Beatrice, Petrarca zu seiner Laura, Michel Angelo zu Vittoria Colonna, als zu tröstlich leuchtenden, wenn auch irdischen Wünschen unerreichbaren Sternen empor; so steigerte sich der nicht entsagen wollende Tasso, einer ähnlich durch die Verhältnisse über ihn empor gehobenen weiblichen Erscheinung gegenüber, zu Wünschen und Handlungen, denen die Verzweiflung folgte. Bei allen derartig

hoch-idealistischen Geistern kommt eben das Goethe'sche Wort zu einer besonderen Geltung: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan".

Ein Glück von mehr Dauer und Realität, als unserem armen Schubert in der Liebe zu Theil ward, in der er, auch bei späteren Gelegenheiten, nicht aus den Regionen eines poetischen Sehnens und Wünschens herauskommen sollte, eröffnete sich ihm in der Freundschaft. Wir finden ihn von einem ganzen Kreise, ihm innig zugethaner und seiner würdiger Genossen umgeben, von denen die meisten auch seine Bedeutung, als Tondichter, zu ermessen im Stande waren. Unter diesen strebenden jungen Männern, die, ihrer Mehrzahl nach, aus heiteren, sorglosen Junggesellen bestanden, nennen wir, als besonders hervorragend, die Maler Wilhelm Rieder, Leopold Kupelwieser und den großen Meister Moriz von Schwind; ferner einen Freiherrn von Feuchtersleben, den späteren k. k. Feldmarschall Mayrhofer, den Dichter Mayrhofer, den späteren Custos der kaiserl. Gemäldegallerie Ludwig Schnorr von Karolsfeld, den Bildhauer Dietrich, den Sänger Vogl und den späteren bairischen Hofkapellmeister Franz Lachner. Obgleich unser Meister mit zu den jüngsten Mitgliedern dieses Kreises zählte, war er doch so sehr der Liebling und, in mancher Beziehung, auch der geistige Mittelpunkt desselben, daß die Freunde ihren Versammlungen, auf die sie sich, wie auf Feste, freuten, den Namen „Schubertiaden" gaben. Gelegentlich derselben wurden Spiele gespielt, es wurde getanzt, vorgelesen und declamirt; die eigentliche Hauptfeier aber

bestand in dem Vortrag Schubert'scher Compositionen, insbesondere seiner neu entstandenen Lieder. In einem Nachruf, den ein Mitglied dieses Kreises unserm Schubert gewidmet, heißt es unter Anderem:

„Mit Malern, Poeten und solchem Pack
Hast gern Dich herumgeschlagen,
Wir trieben da viel Schabernack
In unseren grünen Tagen.
Da flogen die Tage, die Stunden so schnell,
Da stoben des Geistes Funken,
Da rauscht auch der schäumende Liederquell,
Den wir zuerst getrunken.
‚Wer reitet so spät durch Nacht und Wind!'
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald ach! ist der Vater mit seinem Kind:
Dem Lied, zum Vater gezogen!
Was ist Beifall der Welt, was Ruhm!
Und Zeitungs-Preisen und Krönen,
Wir hatten das wahre Publikum
Der Guten und der Schönen. —
Die Sehnsucht zieht mit Allgewalt
Durch alle die Tage und Stunden,
Mein Schubert! wie bist Du doch so bald
Dem trauten Kreis entschwunden!"

Ein besonderes Verdienst erwarb sich der Sänger Vogl um Schubert. Er war es, der nicht nur gelegentlich der „Schubertiaden", sondern auch in den Kreisen der Gesellschaft Wiens, auf Reisen und in Conzerten rastlos für Schubert, durch sein Talent und seine Begeisterung, wirkte und dem Freunde Anhänger zu erwerben versuchte. Leider gelang ihm dies nur in sehr beschränkter Weise, da das damalige Publikum an zu dürftige und unschmackhafte Kost, im Gebiete des Liedes, gewöhnt war, um bereits für die Herrlichkeit Schubert'scher

Liederdichtung reif und empfänglich zu sein. Demungeachtet verdankte es Schubert fast allein seinem Freunde Vogl, daß damals in weiteren Kreisen überhaupt von ihm Notiz genommen ward.

Wie wenig er aber in Wahrheit zur Anerkennung gekommen ist, beweist zum Theil der, seine Mitwelt beschämende Briefwechsel mit damaligen Musikverlegern. Selbst nur vierzehn Tage vor seinem Tode traf noch ein Schreiben der Gebrüder Schott ein, dem das Manuscript vier, von Schubert componirter Impromptus beilag. Es heißt darin unter Anderem: „Wir erhalten die Impromptus von Paris zurück, mit dem Bedeuten, daß diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer sind und in Frankreich keinen Eingang finden und bitten Sie deshalb (der Rücksendung wegen) recht sehr um Entschuldigung. Das Quintett werden wir bald vorlegen, doch müssen wir bemerken, daß uns dieses kleine Opus für das angesetzte Honorar zu theuer ist. Das Klavierwerk wäre uns gewiß nicht zu theuer, allein die Unbrauchbarkeit für Frankreich war uns recht verdrießlich. Wenn Sie gelegentlich etwas minder schweres componiren, so belieben Sie es uns ohne weiteres zuzusenden". Daß es Schubert mit seinen Liedern nicht besser ging, beweist das ablehnende Schreiben des Musikverlegers Propst, der Schubert noch 1827, d. h. ein Jahr vor seinem Tode, schreibt: „So gern ich auch das Vergnügen hätte, Ihren Namen meinem Kataloge einzuverleiben, so muß ich doch für jetzt darauf verzichten, da ich durch Herausgabe von Kalbrenner's œuvres complets (!) mit Arbeit überhäuft bin. Auch gestehe ich, daß mir das

Honorar für jedes Manuscript etwas hoch angesetzt erschien, ich halte die Werke zu Ihrer Verfügung" u. s. w.

Aus solchen Verhältnissen erklärt es sich, daß der schon 1815 componirte „Erlkönig" und „Gretchen am Spinnrade" erst 1821 im Druck erschienen. Die berühmten „Müllerlieder" entstanden 1823; die Lieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See" 1825; der erste Theil der Liedersammlung „Winterreise" 1826. — Die hervorragendsten unter seinen Orchesterwerken: die leider unvollendet gebliebene Sinfonie in H-moll und seine vollendete herrliche große C-dur-Sinfonie, fallen in die Jahre 1822 und 1828.

Es ist eigenthümlich, daß es, trotz der schwärmerischen Verehrung Franz Schubert's für seinen Zeitgenossen Beethoven, der noch dazu, wie er, in Wien lebte, zwischen beiden Meistern zu keinem Freundschaftsverhältnisse gekommen ist. Es muß dies um so mehr auffallen, als auch Beethoven das reinste und innigste Interesse an allen Compositionen Schubert's, die ihm zu Gesichte gekommen, genommen hat. Nur ein einziges Mal, im Jahre 1822, wagte es Schubert, sich Beethoven persönlich zu nahen. Er hatte demselben Variationen über ein französisches Lied, Opus 10, gewidmet und sich das Herz gefaßt, ihm diese Composition persönlich zu überbringen; da Beethoven jedoch ausgegangen war, so wurde auch aus dieser Begegnung nichts. Erst am Abend seines Lebens lernte der große Sinfoniker Arbeiten des jugendlichen Meisters kennen, der zu ihm, als zu seinem Ideale, hinaufsah. Schindler sagt darüber: Man habe Beethoven in jener letzten Krankheit, der er

nach 4 Monaten erlag, zu zerstreuen gesucht und ihm deshalb eine Sammlung Schubert'scher Lieder und Gesänge vorgelegt, deren der letztere damals schon (bis zum Jahre 1827) mehr als ein halbes Tausend geschrieben hatte. Staunte Beethoven schon über die Zahl, so gerieth er in die höchste Verwunderung, als er ihren Inhalt kennen lernte. Er konnte sich gar nicht mehr davon trennen und verweilte täglich stundenlang bei „Iphigenie", „Grenzen der Menschheit", „Allmacht", „Junge Nonne", „Viola", den „Müller-Liedern" u. a. m. Mit freudiger Begeisterung rief er wiederholt aus: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!" Er wollte nun auch des jüngeren Meisters Opern und Klavierwerke sehen, allein seine Krankheit nahm bereits in dem Grade zu, daß er diesen Wunsch nicht mehr befriedigen konnte. Etwa 14 Tage vor Beethoven's Tode, da der große Tondichter sich bereits in einem Zustande halber Betäubung befand, schlich sich Schubert, hinter einem Maler, der des unsterblichen Meisters Züge unbeobachtet in sein Skizzenbuch aufnehmen wollte, an Beethoven's Krankenlager, das er, auf das tiefste erschüttert, nach einigen Momenten feierlicher Stille, wieder verließ. Es war dies Schubert's erster und letzter Besuch bei Beethoven, und es wird Sie gewiß, in Verbindung mit dem Erzählten, rühren, daß, nicht ganz zwei Jahre später, der sterbende, und im Delirium vom Kirchhof redende Schubert zu seinem Bruder sagte: „Nein, es ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht". Die Seinigen sahen dies, in Verbindung mit seiner, ihnen bekannten Vorliebe für Beethoven, als den Ausdruck seines Wunsches

an, neben Beethoven zu ruhen. Schubert starb am 19. November 1828, nur 31 Jahre alt.

Die geschilderte Art des Verhaltens Schubert's zu Beethoven, welchem er sich innerlich so verwandt fühlte, verbreitet ein, in mancher Beziehung auffallendes Licht über gewisse Seiten in unseres Meisters Charakter. So sehr er nämlich auch, namentlich in dem oben erwähnten Freundeskreise, aus sich herauszugehen vermochte, so behaglich er sich unter seinen Jugendgenossen fühlte und in ihrer Gesellschaft sogar durch Humor und jene gemüthliche süddeutsche Art, sich und die Anderen zum Besten zu haben, zu glänzen pflegte, so zurückhaltend, scheu, insichgekehrt und verschlossen war er doch Fremden und der Welt gegenüber. Und daß er eine solche Neigung, den gewohnten Kreis seines Daseins nicht zu überschreiten, selbst in einem Falle nicht zu überwinden vermochte, wo ihn Liebe, Ehrfurcht, ja, man kann wohl sagen, Vergötterung, in gleicher Weise dazu zu treiben schienen, wird eben durch sein Verhältniß zu Beethoven bewiesen. Aus demselben Grunde sehen wir ihn sich entweder lässig und mit einer gewissen Scheu, oder selbst mit einer Art von störrischer Widerwilligkeit gelegentlich der wenigen Fälle benehmen, in denen er sich um eine musikalische Stellung bewarb, und man kann zweifeln, ob es ein Glück für ihn gewesen wäre, wenn er eine derselben erhalten hätte. Franz Schubert war, mit einem Worte, im Leben mehr eine passive, als eine active Natur, und wie sehr spricht sich auch in diesem Zuge das Wesen des Lyrikers, in jener seiner gesteigertesten Gestalt aus, in welcher es sich im Liederdichter

darstellt. Als wäre die Welt ein poetisches Arkadien, oder unser Meister ein Bewohner der glücklichen Mährchen-Insel Atlantis, so harmlos und unbefangen schreitet Franz Schubert durch sein kurzes Dasein: nur oberflächlich berührt von dessen Kämpfen, oder denselben ausweichend, wo er es vermochte; unberührt auch von jeglicher Eifersucht und Eitelkeit und selbst von jenem so verzeihlichen Ehrgeiz, der den meisten Künstlernaturen eingeboren ist. Nur der eine Wunsch beseelte ihn: die Ueberfülle von Melodie und Wohllaut, mit der sich seine liederreiche Brust trug, fort und fort ungehindert ausströmen zu lassen. So erscheint er — besonders im Hinblick auf die nur zu kurze Spanne Lebens, die ihm beschieden war — wie der Genius des Frühlings, der ja ebenfalls die Welt mit täglich neu hervorsprießenden Knospen und Blüthen kränzt, während er Sturm und Gewitter, und das Reifen zu einer Erndte umfassenderer und ernsterer Art, den ihm folgenden Jahreszeiten überläßt. — Wie stark — auch äußerlich bewegt — erscheint, im Vergleich mit dem ruhig dahinfließenden Dasein Franz Schubert's, das Leben eines Händel, Gluck oder Mozart, die, als die gewaltigen Epiker und Dramatiker unter unseren deutschen Tondichtern, mitten in der vollen Geistesbewegung ihrer Zeit stehen. Von unseres Liedersängers äußeren Erlebnissen ist dagegen, wie wir gesehen haben, so gut wie gar nichts zu melden, und auch das Wenige, was sich zu einem Berichte über dieselben eignet, ist innerlicher Natur. Um so bezeichnender für den Grundcharakter aller musikalischen Lyrik ist es jedoch wiederum, daß das Leben Bach's und Beethoven's, wenn auch

immerhin reicher an äußeren Erfolgen und Begebenheiten, als das Schubert's, im Ganzen doch ebenfalls mehr innere, wie äußere Processe zur Erscheinung bringt.

Der uns von Franz Schubert hinterlassene Liederschatz, der, besonders durch die nach seinem Tode und selbst in der Gegenwart noch fort und fort aufgefundenen nachgelassenen Werke, nunmehr bis fast auf die Zahl von 800 Gesängen gestiegen ist, dürfte vielleicht am übersichtlichsten in fünf besondere Abtheilungen geschieden werden. Ich würde seine Lieder, nach diesen besonderen Gattungen, etwa folgendermaßen classificiren und eintheilen: Erstens in diejenigen, die sich dem Volksliede nachahmend anschließen, und, wie dieses, die gefundene Melodie für alle Strophen wiederholen; oder die, wie z. B. die Composition zu Schiller's Dithyrambe, das Strophenlied in einer neuen und künstlerisch über das Volkslied weit hinausgehenden Gestalt darstellen. Zweitens in solche, die uns das eigentliche Kunstlied, also das durchcomponirte Lied, wenn auch erst in seinen knappsten und mäßigst entwickelten Formen gewahren lassen. Die Lieder dieser Gattung erweitern sich meist nur erst um einen, dem selbständig abgeschlossenen Hauptsatz in gleicher Freiheit gegenüber stehenden Mittelsatz, dem dann abermals der Hauptsatz zu folgen pflegt. Mitunter beschränkt sich diese Form sogar nur auf einen, von Strophe zu Strophe erfolgenden Wechsel ein und derselben Melodie zwischen Moll und Dur. Die dritte Gattung zeigt uns das Kunstlied in seiner am reichsten organisirten und entwickelten Form, mit welcher auch die Bedeutung des Accompagnements,

das Melodie und Motive, gleich wundervollen Arabesken, schmückt und umspielt, sowie die Entwicklung der Rhythmik, der Harmonie und der Modulation zu wachsen pflegt. Hierhin gehören z. B. Lieder, wie das Goethe'sche: „Ach, um deine feuchten Schwingen", verschiedene der „Müllerlieder", der Lieder aus der „Winterreise" oder aus dem „Fräulein vom See", und in einer, fast schon über die Grenzen übersichtlicher Schönheit und die Leistungsfähigkeit des Sängers hinauswachsenden Weise, das dennoch immerhin herrliche nachgelassene Lied: „Waldesnacht". Dasselbe umfaßt nicht weniger als 15 Seiten im Stich, nämlich für sich allein ein ganzes Heft. Als eine vierte Gattung sind Schubert's, der Ballade mehr oder weniger verwandte Compositionen zu bezeichnen. Ich rechne hierhin vor allem den „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad", den „Wanderer", den „Zwerg", „Gruppe aus dem Tartarus", „die junge Nonne", das Heine'sche Lied: „Das Meer erglänzte weit hinaus" und ihnen ähnliche. Eine fünfte Gattung endlich wäre durch eine besondere, bei Schubert vielfach vorkommende Liedform zu bezeichnen, in der weniger gesungen, als musikalisch declamirt wird. Die derselben angehörenden Tonstücke erscheinen daher auch weniger als Lieder, wie als Gesänge; sie sind gewissermaßen von Wort zu Wort componirt und von einer zusammenhängenden Melodie oder einem melodischen Fluß ist in ihnen nur ausnahmsweise die Rede. Zu diesen gehören z. B. „Orest auf Tauris", „der entsühnte Orest", „freiwilliges Versinken", „der Doppelgänger", „Grenzen der Menschheit" u. s. w.

Als Schubert's Vorgänger im Liede (worunter natürlich hier hauptsächlich das Kunstlied verstanden wird) sind, wenn auch in einem eingeschränkten Sinne, Mozart und Beethoven zu betrachten. Mit Mozart's entzückender Composition von Goethe's „Veilchen" war bereits das echte Kunstlied gefunden, welches Beethoven, in seinem Liederkreis „an die entfernte Geliebte" und in seiner „Adelaide", auch nach anderen Richtungen hin, weiter entwickelte. Selbst die Strophenlieder beider Meister gehen hoch über das hinaus, was man bisher unter dieser Liedergattung verstanden hatte. Ich erwähne in dieser Beziehung nur Mozart's Lied „an Chloe" oder Beethoven's Gellert'sche geistliche Lieder, sowie seine Goethe'schen Lieder: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur" und „Kennst du das Land". Will man die philiströse Behandlung dieser knappen Liedform durch die Mehrheit der damaligen Musiker kennen lernen, so muß man sich die Lieder von Zelter und Reichardt ansehen. Doch finden sich auch, unter der Menge des von diesen Männern geschaffenen Gewöhnlichen, vereinzelte melodische Blüthen von tieferem Gehalt; so z. B. Zelter's: „Um Mitternacht", oder Reichardt's: „Jägers Abendlied", beide von Goethe, die man auch heute nicht, ohne gerührt zu werden, wird vortragen hören. Jedenfalls sind Zelter und Reichardt, da sie uns hauptsächlich als Liedercomponisten bekannt geblieben sind, in einem entschiedeneren Sinne als Schubert's Vorgänger anzusehen, wie Mozart und Beethoven, in deren Schaffen das Lied nur eine Seite ihrer künstlerischen Persönlichkeit, und zwar vielleicht mit die unwesentlichste, bezeichnet.

Sehen wir aber Zelter und Reichardt als die eigentlichen Vorgänger Schubert's im Liede an, so erkennen wir erst den ungeheueren Schritt, den Schubert in der weiteren Entwicklung des Liedes gethan hat. Der Abstand stellt sich dann als so groß heraus, daß jede Brücke oder Vermittlung zwischen ihm und jenen norddeutschen Liedercomponisten zu fehlen scheint. Da nun aber Schubert kein Norddeutscher, sondern ein echtes Wiener Kind war, so müssen wir voraussetzen, daß Zelter und Reichardt, obwohl sie in einer allgemeinen Geschichte des deutschen Liedes weit ausgesprochener als seine unmittelbaren Nachbaren erscheinen müßten, wie Mozart und Beethoven, ihn dennoch weit weniger beeinflußt haben, als diese, die, gleich ihm, in Wien lebten und daselbst die meisten ihrer Compositionen veröffentlicht hatten. — Auch Zumsteeg kann nur in einem beschränkten Sinne als Schubert's Vorgänger erscheinen, da er eine größere Bedeutung als Balladen-Componist, wenn auch erst in deren einfachster Form, wie als Liedersänger besitzt. Man könnte Zumsteeg eher einen Vorgänger Löwe's nennen, der die Ballade, wie jener, innerhalb einer knapperen und volksthümlicheren Form entwickelt, als Schubert, der sie mehr zu glänzenden Kunstproducten gestaltet, ohne Anknüpfung an ihre, auf den Volksgesang zurückweisenden Traditionen.

Die bei weitem hervorragendsten unter Schubert's Nachfolgern, im Gebiete des Liedes, sind Felix Mendelssohn und Robert Schumann: und zwar der letzte wieder in einem höheren Grade, wie der erste. Wir können beide Meister jedoch nur in dem Sinne

Nachfolger Franz Schubert's nennen, als sie sich der von ihm entwickelten Form des Kunstliedes bedienen. Was dagegen den poetischen Gehalt ihrer Schöpfungen auf diesem Gebiete angeht, so vermag ich, obwohl sie die Welt des Liedes durch neue Ausdrucksweisen abermals bereichert haben, und wir einem Mendelssohn hierbei viel Reizvolles, einem Robert Schumann dagegen manches überaus Tiefe und Innige verdanken, doch keinen von beiden in dieser Beziehung neben Franz Schubert zu stellen. Dem einen sowohl, wie dem anderen fehlt die Naivetät, die Schubert in so hohem Grade auszeichnet, und die immer das Kennzeichen des Genies ist. In dieser Naivetät wurzelt aber zugleich jene ewige Jugend und Gesundheit, deren reiner, erquickender Hauch uns aus Schubert's Liedern anweht. Im Vergleich mit ihm erscheinen darum, in manchen ihrer Lieder, selbst so große Talente, wie Felix Mendelssohn und Robert Schumann, von der Bläße des Gedankens angekränkelt; ja zuweilen selbst mehr fieberhaft, als freudig erregt. Wir befinden uns mit ihnen zwar stets in gebildeter, und, namentlich mit Schumann, auch in poetisch anregender Gesellschaft. Dabei überkommt uns jedoch nur selten das Gefühl, daß wir uns wo anders, als in der, von der Cultur beleckten Umgebung unserer vier Wände befinden. Bei Schubert's Liedern dagegen fühlen wir uns in's Freie versetzt, in Wiese und Wald, oder an den rauschenden krystallklaren Gebirgsquell. Dennoch erscheinen Mendelssohn's und Schumann's Liederdichtungen wieder von hoher künstlerischer Objectivität durchweht, wenn wir der jüngsten,

der Gegenwart angehörenden Leistungen im Kunstliede gedenken. Der so stark entwickelte subjective Zug der Musiker unserer Tage, welcher im Liede freilich das ergiebigste Feld für ein unbeschränktes Walten findet, läßt manche Componisten hier so weit von Schubert's Pfaden abirren, daß sie sich, mit diesem verglichen, wie siechе Kranke, neben einem götterhaften Jüngling, ausnehmen. Wollen Sie sich hiervon überzeugen, so hören Sie, nach einem der gequälten und quälenden Lieder einer durchaus nicht romantischen, sondern mit dem eigenen Selbste coquettirenden Hyper-Romantik, eines jener Lieder Franz Schubert's, aus denen uns gleichsam die Natur ansingt. Es wird Ihnen dann nicht mehr zweifelhaft sein, auf welcher Seite wir es mit einer wahren Empfindung, auf welcher dagegen mit einem geheuchelten, echauffirten oder nur, mittelst anhaltender Reflexionen, künstlich producirten Gefühle zu thun haben.

Schubert ward, da nur die geringere Hälfte seiner Werke bei seinen Lebzeiten erschien, erst nach seinem Tode in seinem ganzen Umfange bekannt, und haben sich in dieser Beziehung besonders Franz Liszt und Robert Schumann große Verdienste um ihn erworben. Der letztere brachte seine große C-dur-Sinfonie zuerst von Wien mit nach Leipzig, wo sie Mendelssohn zum ersten Male aufführte. Schubert hat dieses poetische Werk, das in unseren Tagen, Jahr aus, Jahr ein, so viele Tausende entzückt, niemals gehört, da ihm die philharmonische Gesellschaft dasselbe, „als zu umfangreich und schwer ausführbar", zurücksandte.

Hat ihn eine beschränkte Mitwelt verkannt, so sehen wir ihn nunmehr von einer dankbaren Nachwelt um so mehr gefeiert. Bei uns in Deutschland wenigstens besteht kaum mehr ein Zweifel darüber, daß er der einzige Meister ist, den man den sechs, ihm vorausgegangenen Heroen deutscher Tonkunst, als einen fast Ebenbürtigen, anzureihen wagen darf.

Carl Maria von Weber
und seine Schule.

Wir haben von Bach bis auf Beethoven ein immer stärkeres Hervortreten der Persönlichkeit und des in ihr waltenden individuellen Lebens bemerkt, während das künstlerische Object, oder der von der Kunst darzustellende Gegenstand, als solcher, entweder mehr in den Hintergrund trat, oder doch nur insofern eine hervorragende Bedeutung behielt, als er dem besonderen Gefühls- und Stimmungskreis angehörte, in dem sich der Componist vorzugsweise gern bewegte. Demungeachtet blieben auch noch Bach und Beethoven, die verhältnißmäßig am meisten subjectiv angelegten Naturen unter unseren musikalischen Heroen, eben als Individuen oder künstlerische Persönlichkeiten, so umfassender Art, und blieb das, was sie begeisterte, in einem so viel höheren Grade Gegenstand des Sehnens, Bedürfens, Hoffens und Ringens der gesammten Menschheit, als eines nur individuellen Empfindens, daß sie — wenigstens von der Seite einer subjectiven und idealistischen Weltanschauung aufgefaßt — immer noch eine universelle Bedeutung für die Kunst be-

haupten. Ich will hiermit besonders bezeichnen, daß Geister, wie Bach und Beethoven, nicht blos national sind, obwohl sie urdeutsch erscheinen, sondern, daß sie, eben als Deutsche, so kühn und groß empfanden, daß ihre Schöpfungen eine, über den nationalen Rahmen hinausreichende, und den Völkern aller Zungen. Zonen und Zeiten früher oder später sich erschließende Bedeutung besitzen. Mit anderen Worten: man braucht nicht Deutscher zu sein, nicht deutsch zu empfinden und ebensowenig sich in eine deutsche Empfindungswelt eingelebt zu haben, um den Weg des Verständnisses zu einem jeden der beiden genannten Meister zu finden. Noch weniger kann man von ihnen sagen, daß es eben das spezifisch Nationale sei, was fremden Völkern in ihnen und ihren Werken zuerst in die Augen falle, und sie daran besonders reize und interessire.

Was ich hier von Bach und Beethoven sage, gilt selbstverständlich auch von Händel, Gluck, Haydn und Mozart, und vielleicht von diesen, bei der vorwaltend objectiven Richtung ihrer Kunstgestaltung, in einem noch höheren Grade. Aber noch mehr: Es gilt auch von Franz Schubert, obwohl in ihm individuelle Neigungen und Stimmungen, am entschiedensten unter unseren Heroen, sein gesammtes künstlerisches Schaffen durchdringen. Ich machte Sie bereits darauf aufmerksam, daß eine solche Anlage, bei dem eigentlichen Begründer des Kunstliedes und bei dem überhaupt größten Liedercomponisten aller Zeiten, eine selbstverständliche Voraussetzung sei. Nur so, und nicht anders angelegt, konnte Schubert der größte Meister in der am meisten subjectiv gefärbten Gattung

der musikalischen Lyrik werden. Aber auch er ist nicht deutsch in einem spezifisch nationalen Sinne. Deutsch ist er durch die ihm, selbst bei seiner lyrischen Empfindungsweise bleibende Objectivität, sich in die ganz individuellen Freuden und Leiden, in die ganz subjectiven Gefühle und Stimmungen der in ihr persönlichstes Sein versunkenen Seele zu versetzen. Es ist nicht der eine Mensch, Franz Schubert, der immer wieder vor uns hintritt, sondern es ist der große Tondichter, der sich ebensowohl in die Seele eines jungen liebenden Mädchens, wie in die eines hochstrebenden und schwärmerischen Jünglings hinein zu denken, ebensowohl aus dem Herzen des Volkes, wie im Geiste tiefster und reichster Auffassung des Lebens und Daseins zu schaffen vermag.

Darum ist mit den Namen eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, die wie durch ein unsichtbares Band verbunden erscheinen, auch derjenige Franz Schubert's verknüpft. Diese Meister dulden keinen weiteren Namen neben sich. Sie allein wandeln auf jenen Höhen der Menschheit, von deren Gipfeln her der Blick frei, und unbegrenzt durch räumliche, nationale oder zeitliche Schranken, in die Ferne schweift.

Eine solche einzig bevorzugte Stellung der Heroen unter unsern deutschen Tondichtern darf uns jedoch nicht ungerecht gegen musikalische Größen von bescheideneren Dimensionen oder begrenzterem Umfange werden lassen. Die Kunst zählt viele Abstufungen und in der Menge und Mannigfaltigkeit derselben besteht sogar eine Seite ihres Reichthumes. Darum kann man, auch in der Musik, sagen, daß gewisse Gebiete derselben, daß ganze

Regionen eines besonderen Reizes und einer besonderen Schönheit, daß vor allen Dingen das individuell Eigenthümliche, das spezifisch Nationale, das im Kleinen Entzückende und das, gerade durch seine subjective Färbung Bestechende oder Anziehende niemals zur Erscheinung und Wirkung gekommen sein würden, wenn diese Kunst nicht, neben dem Universalgenie und dem Genie, auch eine Reihe hervorragender und völlig eigenartiger Talente hervorgebracht hätte.

Auch hierin gleichen sich wieder Kunst und Natur. Die Alpen, obwohl alle anderen Gebirge an Erhabenheit und Vielgestaltigkeit überragend, bedeuten noch nicht die Welt der Berge in ihrem ganzen Umfange. Die stillen Gründe der in ihrem Waldreichthum prangenden und sanfte Linien beschreibenden Gebirge Thüringens, die barocken Felsgestalten des Harzes, die rebenbepflanzten Höhen und Klippen, die sich, über lachenden Städten und von grauen Ruinen bekrönt, im grünen Rheinstrom spiegeln, enthüllen uns Seiten der Bergnatur, die ihre besonderen Reize für sich haben und die wir ebenfalls kennen müssen, wenn wir die Schönheiten von Gebirg und Thal in ihrem ganzen Umfange genießen wollen.

Bei der, seit den Niederländern und Palestrina, immer stärker werdenden Entwicklung des Individualismus in der Kunst ist es sogar ganz natürlich, daß, nachdem die Genies überall die Bahnen gebrochen, und das Gewaltigste geleistet, dessen die Kunst überhaupt fähig war, nun auch die Talente zu Worte und zu einer selbständigen Entwicklung kommen. Das Talent schlägt gleichsam einen der verlockenden Seitenpfade ein, die von

den, vom Genie durch das Kunstgebiet gebahnten Hauptstraßen zu beiden Seiten sich abzweigen und uns zu der Entdeckung stiller abgelegener Thäler oder anderer, bis dahin verborgener Schönheiten führen.

Die Reihe der Talente eröffnet sich für die moderne Tonkunst mit einem der glänzendsten derselben. Mit Carl Maria von Weber. Mit diesem Meister fangen wir Deutschen endlich an, uns in der Musik auch einmal auf dem Felde zu bewegen, das die übrigen Nationen seit dem 17. Jahrhundert fast ausschließlich angebaut haben. Weber wird nämlich der Schöpfer einer spezifisch national gefärbten deutschen Musik; und zwar sowohl in der Oper, wie im Liede. Das deutsche Volk darf sich, ohne sich dabei einer Ueberhebung schuldig zu machen, eingestehen, daß es — angenommen selbst, die Weber vorangegangenen Heroen der Tonkunst gehörten nicht unserem Vaterlande an — dennoch immer noch ebensoviel auf national-musikalischem Felde geleistet haben würde, wie die nächst ihm musikalischesten Völker Europas: die Italiener und Franzosen. Auf diesem Felde haben die Italiener durch Stradella, Pergolese, Jomelli, Sacchini, Paesiello, Cimarosa, Mercadante, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, sowie die Franzosen durch Gretry, Mehul, Boieldieu, Isouard, Adam, Herold, Halevy und Auber nicht mehr geleistet, wie wir Deutschen (Weber's Vorgänger mit einbegriffen) durch den alten Hiller, Dittersdorf, Weigl, Winter, Himmel, Carl Maria v. Weber, Ludwig Spohr, Marschner, Konradin Kreutzer, Lortzing, Flotow, Löwe, Bernhard Klein, Felix

Mendelssohn, Robert Schumann und Richard Wagner. Wenn ich hier auf italienischer Seite Cherubini und Spontini, auf französischer Gounod, und auf deutscher Meyerbeer unerwähnt ließ, so geschieht dies deßhalb, weil Cherubini, Spontini und Gounod überwiegend der deutschen, Meyerbeer dagegen überwiegend der französischen Schule angehören.

Carl Maria v. Weber ist der eigentliche Begründer der national-deutschen Schule in der Musik. Natürlich ist er, wie ich schon erwähnte, nicht ohne Vorgänger, da keine neue Erscheinung in der Kunst völlig vom Himmel fällt. Er verdient jedoch darum den Namen eines vorzugsweisen nationaldeutschen Tondichters, weil unser Volk, das, wie überall, so auch in der Musik bis dahin seine Kraft den höchsten Idealen der Kunst zugewandt hatte, sich in Weber's Schöpfungen zum ersten Mal seiner besonderen nationalen Individualität in einem charakteristischen und poetischen Sinne bewußt wurde. Es kommt hinzu, daß Weber's künstlerische Thätigkeit mit dem ersten und zweiten unserer großen Freiheitskriege gegen die Franzosen zusammenfiel, und daß er dem deutschen Bewußtsein, auch von dieser Seite her, einen ebenso ergreifenden, wie volksthümlichen musikalischen Ausdruck verlieh.

Was nun die Vorgänger Weber's anbetrifft, so sind, wie wir schon anführten, in der Oper in dieser Beziehung: Johann Adam Hiller, Dittersdorf, Weigl, Winter, Himmel, und wenn man will, auch der possenhafte Wenzel Müller, dagegen im Liede: Zumsteeg, Zelter, Reichardt und ihnen ähnliche zu nennen. Jedoch können alle diese Meister nur in einem beschränkten

Sinne als Vorgänger Weber's, auf dem von uns bezeichneten Felde gelten. Schon darum, weil sie sich des besonderen deutschen Tones, der von ihnen angeschlagen wurde, so gut wie noch nicht bewußt waren, und keiner sich, an Größe der Anlage und poetischer Tiefe, mit Weber messen kann. Einige der Genannten schildern uns sogar deutsches Wesen weit mehr mit der Zipfelmütze und in Schlafrock und Pantoffeln, d. h. also von seiner philiströsen, als von jener poetischen Seite, in der es sich uns im eigentlichen Volksthum, im Schatten deutscher Wälder und ehrwürdiger Ruinen der Vorzeit, oder im Gewande der deutschen Sage und des deutschen Mährchens offenbart. Einen Vorgänger freilich, im Gebiete der deutschen Oper und des deutschen Liedes, hat Weber gehabt, der ihn hoch überragt. Er heißt Mozart. War es doch diesem Liebling der Götter vergönnt, durch Lieder, wie sein „Veilchen," „Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen," „Erwacht zu neuem Leben," „Komm lieber Mai", und ähnlichen, sowohl der Begründer des eigentlichen deutschen Liedes, in geistvollerem Anschlusse an den Volkston, wie bisher, als durch seine beiden unsterblichen deutschen Opern: „die Entführung aus dem Serail" und „die Zauberflöte", der Begründer der deutschen Oper und des Singspieles, in einer weit umfassenderen und genialeren Weise zu werden, als dies früheren Componisten möglich gewesen. Hierfür ist selbst die volksthümlich und liedhaft gehaltene Form gewisser Arien beider Opern, sowie die Art, in welcher Gesänge, wie: „Wer ein Liebchen hat gefunden," „Bachus lebe, Bachus war ein braver Mann," „Bei Männern, welche

Liebe fühlen," „In diesen heiligen Hallen," „Ein Mädchen oder Weibchen," „Der Vogelfänger bin ich ja" u. s. w., aus beiden Opern in den Mund des Volkes übergegangen sind, beweisend. Demungeachtet ist, auch in diesen Schöpfungen Mozart's, der entschieden ausgesprochene nationale Charakter derselben nur eine der vielen Seiten, die wir an ihnen zu bewundern haben; sie tritt nicht, wie bei Carl Maria v. Weber, als die dominirende und entscheidende in den Vordergruud. So erklärt es sich, daß die „Entführung" und die „Zauberflöte", trotz ihres unter den Opern Mozart's besonders auffallenden deutschen Gepräges, doch jenen universellen Charakter behalten, der allen Werken dieses unvergleichlichen Genius eigen ist.

Bei Weber hingegen ist es anders. In seinen Schöpfungen ist deutsche Volkssage, wie sie im grünen deutschen Walde und in abgelegenen fernen Thälern unseres Vaterlandes lebt, oder die Gipfel Ruinen tragender Berge und unheimlicher Felsklüfte mit ihrem Hauch umwittert, ist deutsches Jägerleben und der Ruf unseres Waldhornes, oder die, von diesem erweckte Stimme eines träumerischen, sehnsuchtsvoll in die Ferne verklingenden Echos, ist endlich die Spiegelung unserer Mährchen und Sagen im Gemüthe des Volkes und die Darstellung von Helden und Heldinnen, die diesem unserem Volksleben und den besonderen Eigenthümlichkeiten desselben direct entwachsen sind, das Wesentliche und Entscheidende. Diese und ihnen verwandte Elemente verleihen nämlich jedenfalls den Opern Weber's ihren hervortretendsten Grundcharakter. Denn wenn auch nur das Waldmädchen und der Freischütz sich eigentlich

auf deutschem Boden bewegen, so sind doch auch Lieder wie: „Einsam bin ich, nicht alleine“ aus Preciosa; wie der Jagdchor: „Die Thäler dampfen, die Höhen glühn,“ das Lied: „Der Mai bringt frische Rosen,“ die Cavatine: „Glöcklein im Thale“ und das Duett: „Hin nimm die Seele mein“ aus Euryanthe; oder wie: „Ueber die blauen Wogen,“ das „Lied der Meermädchen“ und der auch in der Ouvertüre anklingende „Kaisermarsch“ im letzten Finale von Oberon so urdeutsch, daß uns hierin, wie in so vielem anderen in den genannten Werken, derselbe, unserem spezifisch deutschen Empfinden so nah befreundete Tondichter entgegentritt, dessen Tonwelt uns im Freischütz so entschieden anheimelt. Auch hier entdecken wir überall jene Verwandtschaft mit deutschem Volksthum und deutschem Volksgemüth, die uns nicht weniger aus Weber's Liedern so innig anmuthet. Hier wie dort berühren uns Klänge, bei derem Ertönen uns die blühenden Fluren und duftigen blauen Gebirgsfernen vorschweben, die wir im Vaterlande entweder von Jugend auf erblickt, oder in denen uns so ganz besonders vaterländisch zu Muthe wurde. Auch die dramatischen Charaktere Weber's haben nicht das vom Deutschen, was wir seine universalistische Seite nennen möchten. Sie stellen uns weniger deutsche Frauen und Männer von jener, ihrer hochidealen Seite dar, wie sie in den Schöpfungen unserer gewaltigsten Dichter und Tondichter an uns herantreten, als Gestalten in der volksthümlichen und darum uns so bekannten und lieben Beschränkung, die uns das, was wir im Allgemeinen deutsches Gemüth, deutsche Schwärmerei oder deutsche Bravheit nennen, spiegeln, oder uns

an jene andere Seite deutschen Wesens, an den Zug des Deutschen zum Dämonischen und zu einer romantischen Welt der Zauber und Wunder mahnen. Innerhalb dieser Grenzen erscheinen sie uns natürlich wiederum in der ihnen möglichen Idealität.

Hector Berlioz ist von dem deutschen Gemüthston, der durch Weber's Musik geht, besonders poetisch erregt worden. Er gedenkt, anläßlich der Erwähnung des Freischütz, jener Stelle aus der Ouvertüre, bei welcher die Clarinette ihre hellen weichen Töne über dem grollenden Tremolo des Streichorchesters erhebt, und ruft bei dieser Gelegenheit aus: „Ist das nicht die einsame Jungfrau, die blonde deutsche Jägersbraut, die, die Augen gen Himmel gerichtet, ihre zärtliche Klage mit dem dumpfen Rauschen der sturmbewegten Tannen vermischt? — O Weber!!!" — Berlioz, als einem Franzosen, mußte das, was national in Weber's Musik ist, doppelt neu, reizvoll und interessant erscheinen; wie uns ja überhaupt an fremden Nationen diejenigen Anlagen am meisten interessiren, die bei uns anders oder weniger entwickelt sind. So ist es gekommen, daß Weber in Frankreich keinen wärmeren und beredteren Apostel gefunden hat, als eben Berlioz, dem die Franzosen die ersten, einigermaßen dem Originale sich nähernden Aufführungen des „Freischütz" verdanken. Seit der Zeit hat sich nicht nur dieser, sondern auch der „Oberon" bei ihnen eingebürgert, welchem ohne Zweifel bald auch „Preciosa" und „Euryanthe" folgen werden.

Gerade die Franzosen sind es, die uns, durch ihre Auffassung Weber's, abermals auf den stark ausgeprägten

nationalen Zug in des Meisters Werken hinweisen. Es sind ganze Bücher in Paris über Weber und seine Musik geschrieben worden, und ich erinnere mich, in einem derselben eine sehr geistvolle und vom französischen Standpunkte aus doppelt bedeutsame Bemerkung gelesen zu haben. Der Verfasser äußert nämlich dort ungefähr: Weber schildere im Freischütz das freie Leben des deutschen Jägers in seinen Wäldern, und die Liebe desselben zur Heimath und dem Mädchen mit den treuen blauen Augen, dem er sein Herz geschenkt. Um sie zu erringen, fürchte er weder Tod noch Teufel. Solchen Schilderungen des deutschen Gemüthslebens begegne man aber nicht nur im Freischütz. In Weber's Compositionen der Lieder aus Körner's „Leyer und Schwert" fände sich der gleiche nationale Grundzug. Auch in „Lützow's wilder Jagd" komme derselbe kühne deutsche Jägersmuth, wie im „Freischütz", zum Ausdruck. Nur daß die Büchse hier nicht auf einen Sechszehn-Ender, sondern auf die Feinde des deutschen Volkes gespannt sei, und der deutsche Todesmuth sich hier, über die Hingabe für die Braut, zu einer Aufopferung für das Vaterland erhebe. „Hüten wir uns daher, ruft er seinen französischen Landsleuten zu, diese kühnen Jäger und diesen grollenden Heldenzorn abermals herauszufordern, denn wir sind ja jene Feinde, auf die Körner und Weber zielen. Man sollte meinen, ein Anhören des wetterleuchtenden Geistersturmes von Weber's „wilder Jagd" im Freischütz, oder der todesverachtenden Melodien der Männerchöre: „Du Schwert an meiner Linken" und „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein," müßte uns von den Gelüsten heilen,

die Deutschen abermals zu einem Freiheitskriege gegen uns zu zwingen."

Ich muß bemerken, daß diese Worte etwa zwanzig Jahre vor dem dritten Freiheitskriege, den wir soeben gegen Frankreich siegreich durchgefochten, niedergeschrieben worden sind.

Carl Maria v. Weber wurde am 18. December 1786 zu Eutin in Holstein geboren. Er verlor sehr früh seine treffliche Mutter. Sein Vater, ein wunderlicher Kauz, der vom Militair zur Musik- und Theaterleitung übergegangen war, nahm, ehe seine zweite Gattin starb, die kleine Capellmeisterstelle am Eutiner Hofe ein. Wir begrüßen also in Carl Maria v. Weber abermals den Sohn eines Musikers. Der Vater gab jene Stelle bald wieder auf und zog ruh- und rastlos in Deutschland umher. Aus dem kleinen Carl hoffte er ein, dem jungen Mozart ähnelndes Wunderkind zu entwickeln; doch blieb es anfänglich zweifelhaft, ob sich der Knabe der Tonkunst oder der Malerei zuwenden würde. Jedenfalls dürfte die vorübergehende Beschäftigung mit der Malerei jenen musikalischen Farbensinn Weber's mit geweckt haben, durch den er später die Kunst der Instrumentirung erweiterte und der Schöpfer neuer Klangfarben-Effecte und Klangfarben-Mischungen ward. Weber erscheint als der erste Meister, bei dem das instrumentale Colorit mitunter ein Uebergewicht über die musikalische Zeichnung behauptet, wie die letztere in dem melodischen Umriß, in den begleitenden Stimmen und der Rhythmik eines Tonstückes sich darstellt. — Als die Liebe zur Musik über diejenige zur Malerei den Sieg davongetragen,

bildete sich der Knabe zunächst zum Klaviercomponisten und Klaviervirtuosen aus. Bereits aber im Jahre 1800, also mit 14 Jahren, schrieb er „das Waldmädchen," aus der, in einer späteren Bearbeitung, die Oper „Sylvana" ward. Im Jahre 1803 begegnen wir ihm als Schüler des Abtes Vogler zu Wien. 1804 als Musikdirektor zu Breslau. Hier schuf er die nicht vollendete Oper „Rübezahl," von deren Existenz heute hauptsächlich noch des Meisters vielfach gespielte Ouvertüre „zum Beherrscher der Geister" Zeugniß ablegt. Im Jahre 1807 ging er, auf eine Einladung des Herzogs Louis von Würtemberg, nach Ludwigsburg bei Stuttgart, und zwar nicht etwa als Musiker, sondern als dessen Cabinets-Sekretär. An dem dortigen entarteten und sittenlosen Hofe fing er an, in seines Vaters Manier, den großen Herrn und Cavalier zu spielen, wobei er sich tief in Schulden und in viele andere Verirrungen stürzte. Um die Gefahr, die hier jede weitere Entwicklung des Künstlers bedrohte, noch zu steigern, langte 1809 sein alter Vater an, d. h. in einem Momente, da der Sohn selber kaum dem Schuldthurme entgangen war. Er traf mit zwei Hunden und ebenfalls völlig leerem Beutel ein. Es war eine Wohlthat für Weber, daß Vater und Sohn bald nachher des Landes verwiesen wurden. Hätte er in jener verderbten Atmosphäre, unter höfischen Intriguanten, Bedientenseelen, Maitressen und Wucherern länger existirt, so würde er vielleicht zu Grunde gegangen sein. Im April 1810 finden wir ihn in Darmstadt, wo er mit dem jungen Meyerbeer, bei seinem dorthin übergesiedelten alten Lehrer Vogler, zusammentraf und sich, neben dem geistvollen

Mitschüler und Freunde, wieder einem ernsteren Studium der Kunst zuwandte. Daß der Abt Vogler ebensowohl Schriftsteller wie Componist war, ist nicht ohne Einfluß auf Weber geblieben, der später ebenfalls häufig die Feder des Tondichters mit derjenigen des musikalischen Rezensenten vertauscht und sich dadurch vielfach Feinde zugezogen hat. Höchst vortrefflich und witzig sind nun zwar seine Angriffe auf die zu seiner Zeit grassirende Begeisterung des Publikums für Rossini'sche Opern, welche er in ihrer ganzen Flachheit und Inhaltslosigkeit darstellt und parodirt. Um so trauriger bleibt es dagegen, daß er sich auch zu Angriffen auf Beethoven fortreißen ließ. Doch muß ich zu seiner Ehre sagen, daß ihm dieselben später herzlich leid gethan, und er bestrebt war, dem Meister seine Verehrung in Wien persönlich darzuthun.

Der Vorläufer seines „Freischütz," die Oper „Sylvana," erlebte am 17. September 1810 ihre erste Aufführung in Frankfurt a. M. Dies Ereigniß sollte einen weittragenden und beglückenden Einfluß auf unseren Meister gewinnen, da ihm in Caroline Brandt, der Vertreterin der Hauptrolle derselben, einem reizenden Mädchen mit glockenreiner Stimme, seine künftige Braut und Gattin zum erstenmale begegnen sollte. Ich bin so glücklich gewesen, diese liebenswürdige Frau, als Wittwe Weber's, noch persönlich kennen zu lernen und habe den Eindruck gewonnen, daß Weber, bei seinem vielfach überreizten Charakter, ganz abgesehen vom Künstler, auch als Mensch, keine für ihn passendere Gattin hätte finden können. Obwohl damals die Mutter schon erwachsener Kinder, war sie immer noch eine anmuthige nicht nur, sondern

auch durch den Ausdruck offen zu Tage liegender Herzensgüte gewinnende Frau. Dabei von seltener allgemeiner, wie musikalischer Bildung; und wie sie in jungen Jahren die schönsten Gesangspartien ihres Mannes begeistert vorgetragen und dem Publikum zur Darstellung gebracht hatte, so war nunmehr ihr Leben einer innigen, weihevollen Erinnerung an ihn gewidmet. Das Bühnenwesen hatte die Reinheit und echt deutsche Weiblichkeit ihres Charakters gänzlich unberührt gelassen, und Weber war nicht nur ihre erste und einzige Liebe, sondern sie hat auch dem später so vielfach kränkelnden und durch die dornenvollen Erfahrungen des Künstlerlebens aufgeregten Gatten versöhnend, beruhigend und als ein wahrer Engel des Friedens zur Seite gestanden. Mir persönlich erwies sie ihre Herzensgüte dadurch, daß sie mich durch das Geschenk des Manuscriptes einiger der reizenden Lieder des Meisters beglückte. Darunter das bekannte:

„Trari ro!
Der Sommer, der ist do."

Dies führt mich zu Weber's Liedern. Dieselben schließen sich meist dem Volkston an, erweitern jedoch die knappe Form des Volksliedes vielfach, da sie nicht nur nach den nächst verwandten Tonarten, den beiden Dominanten, ausweichen, sondern, sowohl modulatorisch und rhythmisch, wie in Beziehung auf eine entwickeltere Begleitung und Kunstform, über das Volkslied wieder hinausgehen. Dies geschieht jedoch durchaus noch nicht mit jener Freiheit und Unabhängigkeit, aus der sich bei Franz Schubert das echte Kunstlied entwickelt. Gleichen Schubert's Lieder, wie ich schon früher bemerkte, häufig

den leuchtenden, duftenden Rosen und den schwellenden Rosenknospen üppiger Gärten, so möchten wir Weber's Lieder mit jenen schlichten Feld-, Wiesen- und Waldblumen zusammenstellen, denen wir das Volkslied verglichen, und die, in der rechten Stimmung und Umgebung gepflückt und genossen, uns ja nicht weniger entzücken, als eine durch die Kunst oder durch feurigere Klimate erzeugte Flora. Lieder, wie das schon erwähnte „Trari ro," „Mei Schatzerl ist hübsch," „Ach wenn ich nur ein Liebchen hätte," „Schlaf, Herzenssöhnchen," „Weine, weine nur nicht," „Vöglein in dem kleinen Bauer," „Frage mich immer, fragest umsonst," sind entweder ebensosehr Volkseigenthum geworden wie das Volkslied selber, oder schlagen doch einen Ton an, der zwischen dem Volkslied und dem Weber'schen Opernlied in der Mitte steht.

Kehren wir zu dem Gange der Weber'schen Entwicklung und der Erlebnisse des Meisters zurück. Nach einer Kunstreise durch Süddeutschland, die Schweiz und nach Berlin folgte Weber einem Rufe als Capellmeister an die Oper in Prag. In dieser Stellung finden wir ihn von 1813—16 und diese Epoche war insofern besonders bedeutungsvoll für ihn, als in derselben seine für Männerchöre geschriebenen Kriegslieder aus Körner's „Leyer und Schwert" entstanden. Die große Zeit der deutschen Freiheitskriege, die damals alle patriotisch gesinnten Herzen im Vaterlande entflammte, regte ihn zu der Composition jener Lieder an. Dieselben sind bis auf den heutigen Tag nicht nur das Eigenthum aller Männergesangvereine Deutschlands geblieben, sondern es lodert und glüht auch in ihnen ein Geist des Kampfes-

muthes und des edlen Zornes gegen die Unterdrücker Deutschlands, der sich nur mit denselben Empfindungen in Körner's Dichtungen vergleichen läßt, so daß Lied und Wort hier in einer Weise vermählt erscheinen, die in ihrer Wirkung etwas wahrhaft fanatisirendes hat. Auch der Entwurf seiner, auf die Schlacht von Waterloo componirten Cantate: „Kampf und Sieg" fällt in diese Zeit. Die entwickeltere Cantate war aber so wenig Weber's Fach, das Lied dagegen so ganz seiner besonderen Begabung eigenthümlich, daß wir jenen Kriegerchören aus „Leyer und Schwert" bei weitem den Vorzug vor dem obenerwähnten Werke geben. Aber auch dieses trägt mit dazu bei, uns zu veranschaulichen, mit welch tiefer Theilnahme Weber den Geschicken seines Vaterlandes folgte, und wie sehr er sich somit, nach jeder Seite hin, als der spezifisch deutsche Componist bewährte.

Unser Meister war eben ein Norddeutscher, und da es in Norddeutschland wiederum Preußen gewesen, das, der Ketten des Tyrannen müde, sich gegen die Uebermacht des corsischen Eroberers, in fast überkühner Begeisterung erhoben und sein Reich zu Trümmern geschlagen, so begreifen wir, daß es Weber nach Berlin zog. Er gab darum seine Stellung in Prag auf; wozu ihn freilich auch die Unverbesserlichkeit der dortigen theatralischen Verhältnisse mit bewog. Jedenfalls zog er es vor, privatisirend in der Stadt zu leben, die schon damals der Brennpunkt des vaterländischen Bewußtseins der Deutschen geworden war, als länger in Prag, unter der dortigen, ziemlich indifferenten deutschen und einer noch viel gleichgültigeren czechischen Bevölkerung zu

vegetiren. In Berlin schrieb er seine schönen Sonaten in Asdur und Dmoll. Weber ist überhaupt als Klaviercomponist nicht unbedeutend. Sein großes Concertstück mit Orchester, das noch heute das Paradepferd so vieler guter und schlechter Virtuosen ist, wird den meisten unter Ihnen bekannt sein. Es ist nicht nur ein höchst wirkungsvolles Effectstück, sondern giebt, neben dem Klaviere, auch dem Orchester eine bedeutende und interessante Stellung. Der Uebergang von dem ersten zum letzten Satze, durch den reizenden und anfänglich wie aus der Ferne heranziehenden Orchestermarsch, ist von allerliebster dramatischer Wirkung und das ganze Werk verdient zur classischen Klavierliteratur gezählt zu werden. Auch des Meisters berühmte „Aufforderung zum Tanz", mit welcher er einer der Begründer jener später durch Chopin und Andere weitergeführten Kunstform des idealisirten Walzers ward, sei Ihnen, soweit Sie dieses ebenso dankbare wie poesievolle Klavierstück noch nicht kennen sollten, warm empfohlen.

Weber's Bleiben in Berlin währte nicht lange, da die ihm in Dresden angebotene Capellmeisterstelle an der dortigen deutschen Oper zu reizend für ihn und die Ziele, die er sich in der Kunst gesetzt hatte, war, um sie auszuschlagen. Ich nenne absichtlich diese Oper eine deutsche. Denn abgesehen davon, daß sie diesen Namen, zum Unterschiede von der italienischen Oper zu Dresden, wirklich trug, glaubte Weber auch bei diesem neu errichteten Institute das Feld gefunden zu haben, auf welchem er, als der vorzugsweis nationale Tondichter seines Volkes, in einem vaterländischen Sinne

wirken und den Ausländern das Terrain würde streitig machen können. Damit hatte er sich aber in der Hauptstadt Sachsens, wenigstens was das damalige Publikum anbetraf, ziemlich verrechnet. Abgesehen davon, daß in Dresden der nationale Sinn, schon durch das Bündniß mit Napoleon, so gut wie erstorben war, und daß man für Preußen und seine Freiheitskriege keinerlei Sympathie besaß, da das Ende derselben halb Sachsen an den verhaßten Nachbarstaat hatte fallen lassen, folgte auch die sogenannte gute Gesellschaft dem oberflächlichen Geschmacke des Hofes, der sich, schon seit August dem Starken, in der übertriebensten Vorliebe der italienischen Musik zugewandt hatte und sich mit der Verachtung alles Deutschen sogar brüstete. Demungeachtet war in gewissen Kreisen des Bürgerstandes, wenn auch nicht das Gefühl der Nation, so doch das deutsche Gemüth bis zu dem Punkte erwacht, daß man sich von Oben her zu der Conzession einer deutschen Oper herbeigelassen hatte. Die Stellung derselben blieb jedoch der Art, daß man in den eleganteren und bestimmenden Kreisen der Gesellschaft meinte: Die italienische Musik sei (um mit Shakespeare zu reden) „Caviar für's Volk," die verachtete deutsche dagegen gerade gut genug für den ungebildeten Haufen.

Wenn man dies alles in Betracht zieht, so wird man begreifen, daß Weber einen schweren Stand in Dresden hatte. Die ihm gegenüberstehenden italienischen Capellmeister und Sänger besaßen schon dadurch das Uebergewicht, daß sie den Hof und Alles, was vornehm, reich und maaßgebend war, auf ihrer Seite hatten. Aber selbst dem kleinen Publikum, das sich um ihn schaarte,

mußte Weber seine Sympathien für den deutschen Norden und die von diesem so glorreich beendeten Freiheitskriege verbergen. Nur in der Kunst brauchte er seinem nationalen Empfinden und Fühlen keine Fesseln aufzulegen.

Weber's Sympathie für das protestantische Norddeutschland ist um so überraschender, als er ein guter Katholik war, und als solcher, wie uns Löwe in seiner Selbstbiographie erzählt, während der Messe, deren musikalische Direction ihm zustand, bei der sogenannten „Wandlung" so andächtig auf den Knieen gelegen habe, daß das Orchester oft einige Zeit mit dem Beginne des darauf folgenden neuen Tonsatzes habe warten müssen. Publikum und Capelle aber hätten, wie unser Gewährsmann berichtet, gern gewartet, weil man sich gesagt habe: „Weber betet."

In die, 1817 beginnende Dresdener Zeit fallen auch die Messen in Es- und Gdur, von denen ich jedoch nur sagen kann, daß sie vielfach geradezu unkirchlich sind und zugleich einen Mangel an Können im polyphonen Styl, sowie in der gebundenen Compositionsweise verrathen, der bei einem Meister von dieser Bedeutung überraschen muß. Es ist dies ein rechter Beweis dafür, daß selbst das große Talent, das schon an und für sich niemals die Universalität des Genies besitzt, sich auf den besonderen Rahmen beschränken soll, der ihm gemäß ist.

In die Jahre 1819—1820 fällt die Entstehung des „Freischütz." Der Stoff desselben hatte Weber schon früher beschäftigt; in dem Dresdener Dichter Friedrich Kind fand er nun endlich den richtigen Mann für eine

so volksthümlich dramatische Behandlung dieses Sujets, wie sie ihm seit lange vorgeschwebt. Zwischendurch entstand auch die reizende Musik zu dem Schauspiel Preciosa. — Obgleich nun die deutsche Oper in Dresden wohl den nächsten Anspruch an die erste Aufführung des Freischütz gehabt hätte, so zog es doch Weber, seinen alten Neigungen getreu, vor, damit zuvörderst in Berlin an das Tageslicht zu treten. So kam denn diese weltberühmte Oper zum ersten Mal in Preußens Hauptstadt, und zwar am 18. Juni 1821, zur Aufführung. Auch Preciosa hatte in Berlin die Bühne zum erstenmal betreten, und die Erwartungen auf den schon angekündigten Freischütz auf's höchste gesteigert und gespannt. Demungeachtet war der Erfolg des letzteren ein alle Hoffnungen Weber's und seiner Freunde überflügelnder.

Um dies ganz zu verstehen, muß gesagt werden, daß alles, was in Dresden gegen einen so durchschlagenden Erfolg Weber's gesprochen haben würde, in Berlin für denselben wirkte. Hier hatte damals Spontini eine Art von musikalischer Gewaltherrschaft etablirt, die besonders alles, was sich von Schöpfungen der Mitlebenden in Deutschland an's Tageslicht wagte, auszuschließen und zu unterdrücken pflegte. Selbst von älteren deutschen Meistern ließ Spontini eigentlich nur Gluck, dem er sich innerlich am meisten verwandt fühlte, zu; mehr aber noch war er bestrebt, seine großen, einen ungeheueren Apparat von Chören, Orchestermitteln und scenischen Aufwand erfordernden heroischen und Fest-Opern dem Publikum der Hauptstadt immer wieder und bis zum Ueberdruß vorzuführen. Der durch die Freiheits-

kriege neugekräftigten vaterländischen und deutschen Gesinnung Berlins war jedoch mit einem derartigen Ausschluß der schöpferischen Leistungen der in Deutschland sich regenden jugendlichen Kräfte nichts weniger als gedient. Man hatte mehr als genug an den Haupt- und Staatsactionen der Spontini'schen Opern und sehnte sich nach einer Einkehr in das deutsche Volksgemüth. Demungeachtet hatte auch der in seiner Art gewaltige Spontini seine ihn stützende Partei, und als es, trotz der Intriguen derselben, gelang, Weber's „Freischütz", zur Eröffnung des königl. Schauspielhauses am Jahrestage der Schlacht bei Belle-Alliance, in Berlin durchzusetzen, standen sich erwartungsvoll und kampfgerüstet, wie so oft schon früher in Deutschland, eine italienische und eine deutsche Partei gegenüber. Als nun die langerwartete deutsche Oper die Fülle ihrer, dem Empfinden und Fühlen des deutschen Gemüthes innig verwandten Melodien ertönen ließ, und, an die Stelle jenes erzgepanzerten Orchesters Spontini's, der weiche, duftige Wohllaut des instrumentalen Colorits Carl Maria v. Weber's auf die Hörer wirkte, während der, dem deutschen Volksleben entnommene Stoff jeden, als eine traute, bekannte Welt, anheimelte, fühlte man sich wie erlöst von dem so lange über den Berliner Musikzuständen waltenden Banne, und die Begeisterung für die neue Oper war eine grenzenlose. Selbst ein großer Theil der früheren Gegner Weber's bekehrte sich bei dieser Gelegenheit zu ihm, und der Meister erlebte einen Triumph, wie er nur selten einem Lebenden zu Theil geworden ist. Wie ein Lauffeuer ging die Kunde davon durch ganz Deutschland, und sehr bald ward der

„Freischütz" eine Lieblingsoper des deutschen Volkes, wie er dies ja auch bis zum heutigen Tage geblieben ist.

Die sich immer noch nicht für ganz geschlagen haltende Gegenpartei Weber's stellte nun, um die Begabung unseres Tondichters als eine sehr bescheidene zu kennzeichnen, die Behauptung auf: Weber werde, als Dramatiker, nie über die Darstellung deutscher Jäger und Bauern hinauskommen; der Kreis der musikalischen Dorfgeschichte bezeichne auch die Schranke seines Talentes. — Um solche Propheten Lügen zu strafen, bestrebte sich Weber, in der dem „Freischütz" zunächst folgenden Oper, etwas von diesem möglichst Abweichendes zu liefern. Er wählte deßhalb die von Helmine v. Chezy gedichtete Euryanthe, die am 25. October 1823, unter Weber's eigener Direction, in Wien zum erstenmal zur Aufführung gelangte. Der Meister hatte es bei dieser Oper, gleich dem, in der Gegenwart sich ihm vielfach anschließenden Richard Wagner, auf ein besonders inniges Zusammenwirken aller Schwesterkünste der Bühne abgesehen, sich aber leider zugleich auch, von der Faßlichkeit und Einfachheit des Stoffes und Textes seines „Freischütz", in die Dämmerwelt einer mehr mittelalterlich-chevalereskeu, als volksthümlichen Romantik verloren. Hierin ist entschieden der Grund dafür zu suchen, daß das neue, und an rein musikalischem Werth den Freischütz vielleicht noch übertreffende Werk einen nur mittelmäßigen Erfolg in Wien fand. Verstiegen sich doch die Gegner Weber's sogar zu dem boshaften Witzwort, den Namen der Euryanthe in den der „Ennüyanten" umzutaufen.

Auf die Euryanthe folgte der Oberon. Kemble,

der Director des Coventgarden-Theaters in London, hatte 1824 Weber um eine Oper für sein Institut ersucht, und dieser dazu jenen, vom Schimmer der Sage umwobenen und gewissermaßen zwischen zwei Welten spielenden Stoff gewählt. Aber der Oberon nimmt nicht nur eine poetische Mittelstellung zwischen Orient und Occident, sondern zugleich eine solche zwischen dem Freischütz und der Euryanthe ein. Er ist weit volksthümlicher, als die letztere und doch zugleich wieder aristokratischer, als der Freischütz. Die derben und furchtbaren Spukgestalten des Volksglaubens: der rothe Samiel und die Geister der wilden Jagd, haben sich im Oberon in zarte Elfen und auf den Wellen sich schaukelnde Meermädchen verwandelt, und der von Schuhus und Käuzchen erfüllte Felsenzwinger der Wolfsschlucht, in eine phantastische Geisterinsel im Ocean. Andererseits aber wieder hat die Euryanthe keine so populären Figuren, wie sie der Oberon in jenen, dem Volke schon aus so vielen anderen Dichtern lieb gewordenen Gestalten von Herr und Diener besitzt, die hier, wie überall, nicht nur gemeinsam Abenteuer bestehen, sondern auch, durch den Contrast ihrer idealistischen und realistischen Tendenz, auf einen schlichten und einfachen Sinn ebenso verständlich, wie erheiternd wirken. Stehen sich doch — um nur im Gebiete der Oper zu bleiben — beide Figuren auch in Mozart's Belmonte und Pedrillo, Almaviva und Figaro, Don Juan und Leporello, Tamino und Papageno gegenüber, und war es daher ganz natürlich, daß das Volk in Hüon und Scherasmin liebe alte Bekannte begrüßte. Diese volksthümliche Seite des Oberon würde noch weit stärker

hervortreten, wenn im übrigen das Libretto desselben nicht ein vielfach unzusammenhängendes, verworrenes und zu weit vom Mittelpunkt der Handlung abschweifendes wäre. An Frische der Erfindung und plastischer Rundung der Melodie steht der Oberon entschieden hinter dem Freischütz zurück, dem sich auch die Euryanthe in dieser Beziehung nicht zu vergleichen vermag. Die letztere hat wieder den Vorzug der ebensowohl abgerundeteren, wie erweiterten Form ihrer Tonsätze. Weder aber über den Freischütz, der, mit Euryanthe und Oberon verglichen, ein fast realistisches Gepräge trägt, noch auch über die, in den Duft provencalischer Minne- und Ritterpoesie getauchte Euryanthe liegt ein so heller, sonniger Mährchenzauber verbreitet, wie über Oberon.

Demungeachtet trägt diese Oper Spuren jenes körperlichen Schwächezustandes, welchem der arme Weber bereits verfallen war, als ihn die Compositionen derselben beschäftigte. Vergebens suchte er im Sommer 1825 Heilung in den Bädern von Ems; er hatte sich schon zu sehr überarbeitet und seinem reizbaren Nervensystem schon zuviel zugemuthet, um dergleichen in ein paar Wochen abzuschütteln. Es war unter solchen Umständen eine Vermessenheit, daß er bereits im Winter 1826 nach London reiste, um daselbst den Oberon persönlich zu dirigiren. Leider scheint ihn hierzu mit der Wunsch getrieben zu haben, für seine Familie, die sich in keineswegs glänzenden Verhältnissen befand, noch etwas Erkleckliches zu erwerben. Seine Hinfälligkeit wurde jedoch, nach der, am 12. April mit großem Beifall aufgenommenen Aufführung seines Oberon, eine so Besorgniß erregende, daß

er seinen Zweck nur unvollkommen erreichte. So beschloß er denn, so bald wie möglich England zu verlassen, um in seiner Sommerwohnung, zu Hosterwitz a. d. Elbe, sich zu erholen. Doch es kam traurigerweise anders, wie er dachte. Schon in der Abreise begriffen, voll Sehnsucht nach den heimischen Fluren und nach Frau und Kindern, überraschte ihn der Tod am 5. Juni 1826 im Hause seines Freundes Sir George Smart. Im Jahre 1844 führte man seine Asche nach Dresden über, wo ihm 1860 ein von Rietschel ausgeführtes Standbild errichtet wurde.

Carl Maria v. Weber ist nicht nur der größte unter den, in einem spezifisch nationalen Sinne deutschen Componisten, und schlägt nicht nur den Ton deutscher Volksthümlichkeit am stärksten an, sondern er ist — wenn wir von der Romantik des Don Juan eines Mozart absehen, die bei diesem nur eine Seite seines Wesens kennzeichnet und einen mehr universellen Charakter trägt, oder von der Romantik in Beethoven's Fidelio, in der das rein Menschliche und Heroische vorwiegt — auch der erste spezifische Romantiker der deutschen Tonschule. Er hat die Welt der Romantik in seinen drei großen Opern in allen ihren Abstufungen geschildert und dargestellt. Von ihrer frischen und populären Seite: im Freischütz; mit Anknüpfung an die mittelalterliche Poesie des Frauendienstes und Ritterthumes: in der Euryanthe; in der über alles Locale hinaufgehobenen Region endlich des Mährchens und der ungebunden spielenden Phantasie: im Oberon. — Wir können uns somit nicht wundern, daß Weber einen ungeheueren Einfluß auf seine Nachfolger in Deutschland und selbst in Frank-

reich ausübte, und daß sich an ihn nicht nur eine ganze Schule anknüpft, sondern daß selbst die, von ihm am unabhängigsten erscheinenden Talente der Gegenwart auf ihm fußen, oder von ihm angeregt erscheinen. — Ich machte schon früher darauf aufmerksam, daß die, der Gefühlssphäre der Musik so verwandte Romantik seit den letzten 50 Jahren so ziemlich als das einzige Gebiet sich darstelle, wohin zartbesaitete Gemüther oder Naturen, in denen die dem Menschen eingeborenen idealistischen Herzens- und Geistesbedürfnisse besonders rege sind, sich, einer stark realistisch entwickelten Zeit gegenüber, zu retten vermöchten. Mit den Stollberg's, Tieck's, Novalis', Brentano's, Arnim's und Görres' hatte sich, die spezifisch romantische Epoche in der Poesie inaugurirt. Mit Carl Maria v. Weber und seiner Schule, aus der wir Talente wie Ludwig Spohr (obwohl er Weber's Zeitgenosse war), Heinrich Marschner, Franz Lachner, und Konradin Kreutzer hervorheben, entwickelte sich die romantische Schule in der Tonkunst. — Schon die dramatischen Stoffe, die sich die genannten Meister ausersehen, zeigen ihre Beziehung zu Weber und zu der Welt, in welcher sich dieser bewegte. Ich führe in dieser Beziehung nur „Faust", „Jessonda", „Zemire und Azor", den „Berggeist", „Pietro d'Albano" und die „Kreuzfahrer" von Ludwig Spohr; oder den „Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling" und „Kyffhäuser" von Marschner; oder endlich die Opern: „Libussa", „Melusine", „das Nachtlager von Granada" und den „Edelknecht" von Konradin Kreutzer an.

Selbstverständlich besitzt jeder dieser Meister seine,

ihn von Weber unterscheidenden besonderen Eigenthümlichkeiten, und Ludwig Spohr, der bedeutendste unter ihnen, läßt selbst eine, ihm allein eigene Manier, die sich ebensowohl in der Gestaltung seiner Themata und in deren Harmonisirung, als in der fast immer chromatischen Führung seiner Stimmen zeigt, gewahren. Spohr gehört außerdem zu den hervorragendsten Instrumentalcomponisten der neuesten Zeit, und zwar sowohl bezüglich der Sinfonie, wie des Streichquartettes und der Kammermusik. In ähnlicher Weise hat Kreutzer seine besondere Bedeutung als Liedercomponist, während er sich im Männerquartett, gleich Marschner, Weber wiederum nähert. Trotzdem aber bleiben bei allen Genannten unendlich viele poetische und rein musikalische Beziehungen zu Weber übrig, und zwar in einem Grade, der uns überzeugt, daß ihre Schöpfungen, so wie sie vorliegen, ohne die Einflüsse Weber's auf dieselben gar nicht existiren würden. Keiner von ihnen aber hat Weber, sei es an Tiefe romantischen Ausdruckes, noch bezüglich seiner, in einer edlen Weise volksthümlichen und gesunden Manier, wieder erreicht.

Aber auch mit Weber's eigentlicher Schule haben dessen Einflüsse auf die musikalische Nachkommenschaft nicht zu wirken aufgehört. Ohne den Oberon würde Felix Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" so wenig existiren, wie, ohne Freischütz und Euryanthe, Richard Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin"; oder der, wenn auch in Victor Hugo'scher Weise, die deutsche Romantik übertreibende „Robert der Teufel" von Meyerbeer. Die Schilderung der Elfenwelt in der Musik datirt

so wenig von Mendelssohn, wie die Dramatisirung des Mährchens und der vaterländischen Volkssage von Richard Wagner herrührt; hier wie dort stellt sich uns Carl Maria v. Weber als der eigentliche Begründer dieser Richtung in der Tonkunst dar.

Indem ich von Weber scheide, bemerke ich nur noch, daß er unter den deutschen Talenten, deren Reihe er eröffnet, sich als das bedeutendste derselben darstellt, wie es denn überhaupt fraglich bleibt, ob er auf dem, von ihm zuerst betretenen Felde je wieder erreicht oder übertroffen werden wird.

Felix Mendelssohn und Robert Schumann.

Carl Maria v. Weber eröffnete, wie wir uns erinnern, die, in der Geschichte der Musik auf die Epoche der Genies folgende Aera der Talente. Die Reihe der letzteren setzt sich in Felix Mendelssohn und Robert Schumann in hoch bedeutsamer Weise weiter fort.

Was beide Meister zunächst am erkennbarsten von ihrem Vorgänger unterscheidet, ist ihre, trotz ihrer weiten Verbreitung in den Kreisen der gebildeten Gesellschaft, geringere Volksthümlichkeit. Weber's Bedeutung wurzelt hauptsächlich, wie wir erfahren haben, in dem spezifisch deutschen Charakter seiner Tondichtungen und in der Popularität, die sich dieselben hierdurch eroberten. Bei Mendelssohn und Schumann dagegen kann von einem besonders prononcirten Hervortreten ihrer Nationalität erst in zweiter Linie die Rede sein, wenngleich der Umstand, daß sie Deutsche sind, ihr Wesen immer noch in erschöpfenderer Weise kennzeichnet, als dies unseren musikalischen Heroen gegenüber der Fall war.

Die entscheidendere Bedeutung beider Meister für

die Kunst haben wir jedoch wo anders zu suchen, und, indem wir uns hierzu anschicken, zuvor zu rechtfertigen, warum wir ihnen eine gemeinsame Betrachtung widmen. — Der Grund hierfür liegt hauptsächlich darin, daß beide vorwaltend subjective und lyrische Naturen und zugleich in mannichfacher äußerer und innerer Berührung stehende Zeitgenossen waren. Ist es doch kennzeichnend, und zwar nicht nur für die moderne Musik, sondern für die gesammte moderne Kunst und Poesie, daß darin lyrischer Ausdruck und lyrische Empfindungsweise immer ausschließlicher zur Herrschaft gelangen, während der dramatische Styl (in der Malerei das historische Genre) und eine epische oder plastische Auffassungs- und Darstellungsweise den Dichtern und Künstlern der jüngsten Vergangenheit immer mehr abhanden gekommen sind. Namen dürfen uns, dieser Erscheinung gegenüber, nicht täuschen; denn vieles nennt sich heute Epos, Drama oder Oper, worin demungeachtet, statt epischer und dramatischer Züge, rein lyrische Stimmungen und, statt einer objectiven Darstellung dramatischer, vom Dichter oder Tondichter sich loslösender Charaktere und Situationen, lediglich das eigenste und beschränkteste Innenleben des künstlerischen Subjectes vorherrscht.

Die tieferen Gründe einer solchen Erscheinung zu entwickeln, würde hier zu weit führen. Dieselbe muß allerdings in einer Zeit, von so stark realistischem Gepräge, wie die unsere, besonders auffallen. Daß sie zum Theil aus der Reaction des dem Menschen eingeborenen Idealismus, gegen eine ihn von allen Seiten umgebende scheinbar nüchterne Wirklichkeit, hervorgehe,

deutete ich schon früher an*). Doch besitzt jedenfalls die Musik, als die lyrischeste der Künste, ein entschiedeneres Vorrecht, länger ausschießlich in den Regionen eines vorwaltend subjectiven Innenlebens zu verweilen, als die anderen Künste. Auch sind die Gebiete, auf welchen die Musik einer lyrischen Ausdrucksweise fähig ist, weit verschiedenartiger und zahlreicher, wie Sie sich erinnern werden, als in der Poesie, Malerei und Plastik.

Daher begegnen wir denn auch in Felix Mendelssohn und Robert Schumann, obwohl sie in mancher Beziehung Epigonen der lyrischen Blüthe früherer großer Epochen der Tonkunst sind, doch zugleich den Begründern abermaliger neuer Richtungen lyrisch-musikalischen Ausdruckes.

Beide Meister gehören zu jenen zartbesaiteten Naturen, über die, soweit dies bei Männern möglich ist, ein Hauch weiblicher Grazie und Anmuth, oder frauenhafter Innigkeit und stiller Versenkung in die Tiefen des eigenen Gemüthes verbreitet ist. Mendelssohn's besondere Eigenthümlichkeit ist die ihm eigene unnachahmliche Grazie und ein Zug neckisch-capriccieuser Art, der vortrefflich seinem sonstigen künstlerischen Ernst und dem mitunter von ihm angeschlagenen tieferen Gemüthston zu Gesichte steht. Diese heiter spielende Laune trägt in eine leise Trauer, die vielfach aus den Schöpfungen des Meisters herausklingt, ein wohlthätig contrastirendes Element hinein, das wie Sonnenblicke auf uns wirkt, die einen leicht bedeckten Himmel von Zeit zu Zeit

*) Ausreichenderes hierüber findet sich im ersten und zweiten Halbband meiner Tonkunst in der Culturgeschichte (Berlin 1869 und 70, Behr'sche Verlagshandlung).

durchbrechen und freundlich erhellen. Goethe hat diese Anlage schon aus den frühesten Versuchen des Jünglings herausgehört, indem er demselben die charakteristischen Zeilen in das Stammbuch schrieb:

„Wenn über ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten,
Nur zu: auf weiter Töneflur
Wirst manche Lust bereiten."

Man hat Mendelssohn oft nachgerühmt, daß er einzig sei in der Darstellung einer phantastischen Märchenwelt, und daß das Reich der Nixen und Kobolde durch ihn erst Stimme in der Tonkunst gewonnen habe. So viel Reizendes und Geistvolles wir nun zwar dem Meister nach dieser Seite hin zu verdanken haben, und wie aus jener seiner Anlage mit seine köstlichsten Werke, z. B. die Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum, die Ouvertüre zur Melusine und zu den Hebriden, und Partien seiner Cantate: die Walpurgisnacht, hervorgegangen sind, so ist doch C. M. v. Weber sein Vorgänger auf diesem Gebiete und als dessen eigentlicher Schöpfer anzusehen. Dagegen ist es wieder höchst charakteristisch für Mendelssohn, und in Uebereinstimmung mit dem oben Gesagten, daß wir ihm das instrumentale Capriccio gewissermaßen verdanken, da wir demselben in der musikalischen Literatur früher nur selten und in anderer Form begegnen. Ebenso bezeichnend für Mendelssohn's besondere Begabung ist die rastlos spielende nervöse Bewegung seines Geistes und seine hierauf bezügliche Aeußerung gegen Moscheles. Er dankt demselben, daß er ihn darauf aufmerksam gemacht habe, sich, neben den

bewegten Tempis, die ihm so leicht von der Hand gingen, auch der Composition ruhiger, getragener Sätze zu befleißigen, die ihm, wie er selber eingestehen wolle, weit schwerer würden.

Hat C. M. v. Weber, der geniale Vater der Elfen, der wilden Jäger und der Nixen, die Geisterwelt mehr von ihrer schaurigen Seite (wie im Freischütz), oder in einem poetisch zauberhaften Lichte (wie im Oberon) dargestellt, so schildert sie Mendelssohn von ihrer heiterneckischen und humoristischen Seite. — Es lassen sich aber auch noch andere Einflüsse Weber's auf Mendelssohn, als die hier angedeuteten, nachweisen. Dieselben machen sich besonders in einigen Mendelssohn'schen Wald- und Jagdliedern, gleichviel, ob Vocal- oder Instrumentalcompositionen, kenntlich. So z. B. in dem bekannten prächtigen Liede für Männerchor: „Wer hat dich Du schöner Wald"; oder im Trio des dritten Satzes seiner Adur-Sinfonie, mit dem sehnsüchtigen Ruf der Waldhörner und den darüber aufsteigenden Flöten, und in manchem anderen. So frisch und jugendlich empfunden diese Tonstücke sind, so ist doch die darin vorherrschende Grundstimmung: der deutsche Waldeston — zuerst von Weber angeschlagen worden; z. B. in Chören wie: „Die Thäler dampfen, die Höhen glühn", aus Euryanthe, oder in der, von Hörnern gesungenen Einleitung zur Ouvertüre des „Freischütz".

In der Kirchenmusik haben Sebastian Bach und Händel in entscheidender Weise auf Mendelssohn eingewirkt. Der Paulus läßt den Einfluß der Bach'schen Passion nicht verkennen und im Elias werden wir vielfach an Händel erinnert, als an das Vorbild, das den jüngeren

Meister erwärmte und begeisterte. In seinen, für Chöre, Soli und Orchester componirten Psalmen hat Mendelssohn vielfach nach einer neuen Form des Kirchenstyles gesucht, die gewissermaßen die Mitte zwischen der Motette und der lyrischen Cantate einnehmen sollte. Doch halte ich gerade seine Psalmen für die am wenigsten kirchlichen Werke ihrer Gattung; es ist in ihnen einem subjectiv modernen Empfinden ein zu großer Spielraum gewährt, während die ernste Größe und Erhabenheit jener uralten religiösen Hymnen nur einmal (im 114. Psalm), zu ihrem Ausdruck gelangt.

In der Orchestermusik endlich erweisen sich Beethoven und C. M. v. Weber als die Vorbilder Mendelssohn's. Die Einflüsse Weber's nach dieser Seite hin treten besonders in den Ouvertüren zum Sommernachstraum und den Hebriden, sowie in dem Gmoll-Concert — diejenigen Beethoven's, in Mendelssohn's beiden Sinfonien und in seiner Ouvertüre zu: „Meeresstille und glückliche Fahrt" an den Tag. Gerade aber im Gebiete der Concert-Ouvertüre stellt sich uns Mendelssohn auch wieder als ein Erweiterer des Ausdrucksgebietes der Instrumentalmusik dar. Er ist nämlich der erste, der es unternommen und dem es gelungen, uns große Naturbilder oder Naturschilderungen, von einer oft selbst local-landschaftlichen Färbung, ohne Hülfe der Poesie und der Vocalmusik, also lediglich durch das Orchester, zu malen. Zwar finden wir auch schon in den Sinfonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's eine Reihe von Momenten selig träumender Versenkung in die Natur und das Naturleben, und auch dort steigen unwillkürlich

bei solchen Gelegenheiten die herrlichsten landschaftlichen Bilder in unserm Inneren auf. Was jedoch bei unseren großen Sinfonikern nur in ganz allgemeinen, und dem poetischen Empfinden des Hörers den weitesten Spielraum lassenden Umrissen angedeutet wird, finden wie in Mendelssohn's Orchesterwerken schon auf ganz besondere Seiten des Naturlebens, oder auf ganz bestimmte landschaftliche Punkte hin gerichtet und concentrirt. So handelt es sich in seiner Ouvertüre zu den Hebriden um eine Schilderung jener nordischen, von dem Dämmer Ossian'scher Nebel umwogten Inselgruppe gleichen Namens, die, im äußersten Nord-Westen von Schottland, mit den abenteuerlichsten Felsformationen in den atlantischen Ocean hinausragt. Jene Felseninseln sind von einer Anzahl von Grotten durchsetzt, in die das Meerwasser hineinspült, dessen Wogenschlag darin das seltsamste Echo hervorruft. Diese geheimnißvollen Klänge nun, die menschenverlassene Einsamkeit dieser Eilande im Ocean, über dessen Flächen der traurige oder phantastische Ruf sonderbarer Seevögel hintönt, die märchenhafte Stimmung endlich, die den, in einer solchen Welt im leichten Boote dahinfahrenden Reisenden überkommt, haben in Mendelssohn's Gemüth und Phantasie jenes geistvolle und poetische Tonbild entstehen lassen, das der musikalischen Welt als Ouvertüre zu den Hebriden bekannt ist.

Auch in der Ouvertüre zu: „Meeresstille und glückliche Fahrt" tritt die Naturschilderung in den Vordergrund. Mit viel Geist hat der Tondichter hier das Meer in seinem poetischen Reflexe auf das menschliche Gemüth dargestellt. Wunderbar ist es ihm gelungen, die Majestät des Oceans

und dessen, unter der windstill daliegenden grenzenlosen Fläche unergründlich ruhende Tiefe, durch jene feierlich forttönenden Harmonien zu schildern, deren tiefgesättigtes Klangfarbencolorit der Introduction jener Ouvertüre einen so besonderen Charakter verleiht. Der Hörer fühlt sich unwillkürlich von der Andacht erfüllt, die der Anblick des ohne Regung ruhenden Meeres in der Seele hervorruft.

Das Landschaftliche spielt selbst bis in Mendelssohn's Sinfonien hinein. Schon bei des Meisters Lebzeiten wurde die Adur- von der Amoll-Sinfonie dadurch noch besonders unterschieden, daß man die erste die italienische Sinfonie, die zweite aber die schottische (oder auch die englische) nannte. Mendelssohn hatte nichts gegen diese Bezeichnungen einzuwenden, da die angeführten Werke nicht allein in Italien und bei einem Aufenthalte in England und Schottland entstanden waren, sondern auch die Eindrücke beider Länder und ihres Natur- und Volkslebens mit Vorliebe spiegeln. So beginnt der letzte Satz der Adur-Sinfonie mit einem, an die neapolitanische Tarantella mahnenden Motiv, während das Scherzo der Amoll-Sinfonie an eine schottische Volksmelodie anknüpft; so auch herrscht in der Adur-Sinfonie die Heiterkeit und der sonnige Glanz Italiens, während uns in der Amoll-Sinfonie überall das ernste und nebelverschleierte Inselland des Nordens vor Augen steht. Vor dem letzten Abschluß des Finales der Amoll-Sinfonie werden wir darum auch abermals lebhaft an die Stimmung gemahnt, die in der Hebriden-Ouvertüre waltet. Das in der Verlängerung wieder auftretende Thema des Mittelsatzes wird hier durch die erste Clarinette vorge-

tragen, während das Orchester in einfarbigen, tief beschatteten Tönen unter dieser einsam erschallenden Stimme ruht. Unwillkürlich breitet sich hierbei vor der Seele das Bild eines von düsterem Gewölk verdunkelten Meeresspiegels aus, über dem sich eine einsame Möve wiegt, deren Flug unsere Gedanken sinnend begleiten.

Als der Erneuerer oder Schöpfer gewisser, wenn auch beschränkterer Gattungen musikalischer Lyrik erscheint Mendelssohn endlich in dem von ihm modernisirten vierstimmigen Liede, sowie in dem allein auf ihn zurückzuführenden „Lied ohne Worte". Obgleich das vierstimmige Lied auch schon vor Mendelssohn dagewesen ist, so ist es doch damals entweder, wie bei Eccard und anderen altdeutschen Meistern, vorwaltend kirchlich, oder, wie bei den Italienern und Engländern, wenn auch weltlich, so doch in einer, durch die Canzone und das Madrigal vielfach beschränkten oder gebundenen Form aufgetreten. Mendelssohn dagegen, der auf das Titelblatt seiner vierstimmigen Lieder die Aufforderung setzt, dieselben „im Freien zu singen", hat diese Liedform auch von der Ueberlieferung und Tradition befreit, die bis dahin vielfach auf ihr lastete, und sie damit dem Ausdrucke unserer modernen Empfindungsweise wieder zugänglich gemacht.

Im „Lied ohne Worte" bereicherte Mendelssohn die Klavierliteratur um eine Gattung, die, mehr wie jede andere, dazu geeignet scheint, vorüberrauschende Stimmungen des Tages und der Stunde, wie sie im Gemüthsleben des Einzelnen auftauchen und verschwinden, in Tönen festzuhalten. Der Lyriker tritt also auch hier so entschieden, wie nur irgend möglich, hervor, und dem

entsprechend ist es auch eigentlich nur die Form des Kunstliedes, die Mendelssohn aus dem Vocalen in das Instrumentale überträgt. Es muß jedoch einleuchten, ein wie viel weiterer Spielraum den individuellen Neigungen und der subjectiven Laune des Componisten bei derartigen, in beschränkter Form auftretenden lyrischen Ergüssen gewährt ist, da er sich hier weder an einen Dichter, noch an Versmaße und einen gegebenen Stoff zu binden braucht. Darum ward auch durch Mendelssohn's Lieder ohne Worte eine wahre Fluth, unter demselben Namen auftretender Erzeugnisse hervorgerufen. Besonders unter seinen Zeitgenossen, welche, ohne Mendelssohn's Feinheit und Geist zu besitzen, nur dem Weltschmerz schwächlicher Naturen und der Blasirtheit einer inhaltslosen Geschichtsepoche Ausdruck liehen. Mendelssohn selbst soll daher geäußert haben: „Hätte ich ahnen können, welcher Menge von schwächlichen Kunstproducten meine Lieder ohne Worte Thür und Thor öffnen würden, so hätte ich niemals eines davon niedergeschrieben oder herausgegeben".

Ein ebenso großes Verdienst, wie als Componist, ist Mendelssohn, als einem Vorkämpfer und zum Theil selbst Wiedererwecker Sebastian Bach's und Händel's, sowie als dem Umbildner des Styles jener Meister, im Geiste der Gegenwart, zuzusprechen. Mendelssohn huldigte eben — besonders einer die Vergangenheit unterschätzenden modernen Schule gegenüber — dem Gedanken, daß die Entwicklung des Geisteslebens ebensowenig Sprünge kenne, wie diejenige der Natur, und daß daher nur im strengen Anschluß an das Vorhandene ein wahrhafter Fortschritt zu erzielen sei. Damit wollte er

aber nichts weniger, als die musikalischen Jünger der Gegenwart zu sclavischen Nachahmern der großen Meister der Vergangenheit herabdrücken. In seinen Oratorien Paulus und Elias hat er im Gegentheil den Styl Bach's und Händel's insofern modernisirt, als er alles das, was sich darin gewissermaßen nur als das Gewand oder als die Manier der gravitätischen Perückenzeit kund gab, davon abstreifte oder ausschied. So z. B. die üblichen langen Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele, die — besonders in den Arien — nur voraussagen oder wiederholen, was wir unmittelbar nachher oder vorher durch den Sänger hören. Auch jene, meist in Sequenzen fortschreitenden Figuren und endlosen Rouladen des Solo-Sängers, so wie die allzugroße epische oder lyrische Breite des Textes, die den Tondichter vielfach zu einer ähnlich übertriebenen Ausgiebigkeit veranlaßten, sind von Mendelssohn vermieden worden. Eine solche geschlossene classische Form macht jedoch, trotz ihrer Vorzüge, unseren Meister zu nichts weniger, als einem Genossen Händel's und Bach's. Er ist ihnen nicht nur, an Größe und Majestät der Empfindung und des Ausdrucks, in keiner Weise ebenbürtig, sondern läßt auch weder etwas von der plastischen Charaktergestaltung und Objectivität Händel's, noch von der unergründlichen Tiefe Bach's gewahren. Er selber übrigens auch — der, bei großen Leistungen, die bescheidensten Ansprüche machte — hat sich nie mit jenen gewaltigen Meistern irgend vergleichen wollen. — Dagegen hat er sich das unsterbliche Verdienst erworben, daß er auf sie, als auf diejenigen hinwies, die uns im Felde der Kirchenmusik und des Oratoriums, als uner-

reichbare und ewige Muster vor Augen zu stehen hätten. Sebastian Bach hat er sogar gewissermaßen wieder von den Todten erweckt, indem er, bereits als Jüngling, des Altmeisters Matthäus-Passion, die halb vergessen in den Archiven der Berliner Singakademie ruhte, und deren vollständige Aufführung der alte Zelter seiner Zeit für unmöglich erklärte, zum Staunen dieses seines musikalischen Lehrers und Freundes, in glänzendster Weise zu Gehör brachte. Auch nach anderen Seiten fuhr er mit der Ausbreitung der Meisterwerke Bach's fort, während es zugleich hauptsächlich ihm zu danken ist, daß Händel's Oratorien auf den niederrheinischen und anderen deutschen Musikfesten, die Mendelssohn selber so vielfach dirigirte, als stehende Nummern der Programme derselben sich eingebürgert haben. — Sebastian Bach besonders war, durch den in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Kirchenmusik allgemein platzgreifenden Zopf, als dessen Vertreter hauptsächlich Meister wie Hasse, Graun und Michael Haydn zu nennen sind, so sehr in den Hintergrund gedrängt worden, daß, mit Ausnahme etwa seines wohltemperirten Klavieres und einzelner Cantaten und Motetten, die von wenigen vereinzelten Vereinen hier und da noch gesungen wurden, seine Werke sich dem Zeitbewußtsein so gut wie entfremdet hatten. Daß in der Gegenwart niemand mehr — sei er Musiker oder Dilettant — für wahrhaft musikalisch gilt, der sich nicht mit Bach bekannt gemacht hat, ist hauptsächlich das große Verdienst Mendelssohn's.

Da der Meister — trotz einer gewissen Anlage zum Epischen, wie sie besonders aus seinem Elias und seiner

Walpurgisnacht, sowie theilweise auch aus seinem Paulus hervorgeht — doch im tiefsten Grunde seines Wesens eine lyrische Natur war, so muß es uns interessiren, welche Form und welchen Inhalt das gewöhnliche Lied bei ihm gewahren läßt. Seiner Form nach repräsentirt dasselbe, mit wenigen Ausnahmen, das durch Franz Schubert geschaffene Kunstlied; jedoch meist in einer weit knapperen und zugleich zugespitzteren und ausgefeilteren Gestalt, als diejenige, in der dasselbe bei dem genialen Schöpfer dieser Kunstform auftritt. Das Lied Franz Schubert's ist meistens viel umfangreicher, gewaltiger in seinen Theilen, kühner und überraschender in seinen Modulationen und ungebundener, bezüglich der Behandlung seines thematischen Grundgedankens und des, seinem Accompagnement zu Grunde liegenden Motives, wie das Lied Felix Mendelssohn's. Dagegen geht das Schubert'sche Lied manchmal in das Grenzenlose und wird dadurch entweder weitschweifig, oder zeigt einen nur noch lockeren Zusammenhang, während das Mendelssohn'sche Lied stets wie aus einem Guß geformt ist und sich durchschnittlich symmetrischer und übersichtlicher entwickelt zeigt, wie die Lieder Schubert's. Mit einer solchen Marmorglätte verbindet sich jedoch mitunter etwas von der Kälte des Marmors, während uns das überquellende Leben und warme Colorit der Schubert'schen Lieder mit dem Anhauche unverwelklicher Jugend erfrischt und mit sich fortreißt. Aus diesem Grunde kann man die Mendelssohn'schen Lieder nicht so anhaltend mit gleichem Genusse hören, wie die Schubert'schen. Dazu kommt noch, daß sie weit mehr Manier enthalten, wie

diese, deren Vielgestaltigkeit und Ausdrucksverschiedenheit geradezu wunderbar ist. Seien wir deßhalb aber nicht ungerecht gegen die Lieder Mendelssohn's, deren Strauß manche reizende Blume enthält. So z. B. die Lieder: „Leucht' heller als die Sonne", „O Winter, schlimmer Winter", „Der Herbstwind rüttelt die Bäume", „Auf Flügeln des Gesanges", „Wenn durch die Piazetta," „Auf dem Teich, dem regungslosen", oder das zum Volkslied gewordene und auch im Volkston gehaltene: „Es ist bestimmt in Gottes Rath". —

Ueber den Paulus habe ich noch zu sagen, daß er weit mehr lyrischen, wie epischen Inhaltes ist. Der Beweis hierfür ist schon darin gegeben, daß uns Mendelssohn im Paulus gewissermaßen sein Glaubensbekenntniß in künstlerischer Form mittheilt, sowie die Wandlungen, die in ihm vorgegangen, ehe dasselbe in ihm zur Ueberzeugung geworden. Auch Mendelssohn, der bekanntlich einer israelitischen und schon vor seinem Auftreten, durch seinen Ahnherrn Moses Mendelssohn, berühmten Familie entstammt, konnte sich, mit Beziehung auf seine Abstammung, mit jenem Saulus vergleichen, der durch innere Offenbarung zu einem christlichen Paulus ward. Selbst die, im Bach'schen Sinne erfolgte Einflechtung vieler Choräle und von durch Ideal-Stimmen gesungener Arien deutet — wie in Bach's Matthäus-Passion, so in Mendelssohn's Paulus — auf die durchaus lyrische und religiöse Stimmung hin, die in beiden Werken vorwaltet.

Als eine in gleicher Weise überwiegend lyrische Natur, sowie auch innerlich als ein Sohn derselben Zeit, der Mendelssohn angehörte, stellt sich uns Robert

Schumann dar. Die trotzdem vielfach große Verschiedenheit beider Meister ist doppelt interessant.

Zunächst tritt dieselbe im Liede hervor; zwar weniger in der künstlerischen Form desselben, da auch das Schumann'sche Lied fast durchweg der Gattung des Kunstliedes angehört. Demungeachtet zeigen sich auch schon in dieser Beziehung gewisse, für die Anlage unseres Tondichters charakteristische Abweichungen von der Form des Mendelssohn'schen Kunstliedes. Mit diesem theilen Schumann's Lieder, Franz Schubert gegenüber, zwar einen durchschnittlich beschränkteren Umfang und daher auch eine knappere Form, besitzen aber weder jene fast überglatte Politur, noch die ängstlich sorgfältige Abrundung der Lieder Mendelssohn's.

Ein noch weit größerer Gegensatz, als in formaler Beziehung, herrscht jedoch zwischen den Liedern Mendelssohn's und Schumann's hinsichtlich ihrer musikalischen Stimmung und poetischen Bedeutung. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Schumann'schen Lieder im allgemeinen weniger durchsichtig und klar, aber dafür tiefer und bedeutender, weniger fein bemessen, aber von mehr Leidenschaftlichkeit durchglüht erscheinen, als die Lieder Mendelssohn's. Diese sind vielfach unter Beihülfe der Reflexion und Selbstkritik entstanden, während uns Robert Schumann's Lieder empfinden lassen, daß sie aus der unwillkürlichen Nöthigung eines unabweisbaren inneren Dranges hervorgegangen sind. Im Gebiete des Liedes ist Schumann daher jedenfalls der bedeutendere der beiden Meister; er überragt in demselben nicht nur Mendelssohn, sondern auch alle übrigen Liedercomponisten, seit Franz Schubert,

unter dessen Nachfolgern er der gemüthvollste ist. Schubert bleibt freilich unvergleichlich, und hat auch auf Schumann einen so entscheidenden Einfluß ausgeübt, daß man sagen kann, derselbe würde, ohne ihn, als Künstler nicht möglich gewesen sein. Schumann ist aber nichts weniger, als ein bloßer Nachahmer seines großen Vorgängers geblieben, sondern ging seine eigenen Wege, an denen manche wundersame und bis dahin im Liedergarten unbekannte Blume hervorsprießen sollte. Was ihn am erkennbarsten vom Sänger des „Erlkönigs" und der „Müllerlieder" unterscheidet, liegt darin, daß Schubert's Lieder meist markig, männlich, naturfrisch, gesund, heiter und von einer ewigen Jugend durchglüht erscheinen, während diejenigen Schumann's ein mehr träumerisch in sich gekehrtes, grüblerisches und ganz in das eigenste Seelenleben versenktes, daher mitunter gleichsam weibliches Gepräge tragen. Gewisse Gefühlsregionen und Stimmungen ließ Schumann überhaupt zuerst anklingen. So z. B. das zart besaitete Seelenleben des edleren und gebildeteren Theiles der modernen Gesellschaft; besonders das der Frauen, die er gleichsam in ihrem geheimsten Empfinden belauscht hat, und deren innerstes Sein er in einem großen Theile seiner Lieder wiederspiegelt. Ich führe in dieser Beziehung nur den herrlichen Liedercyklus: „Frauenliebe und Leben" oder jene anderen beiden Liederkreise an, die den Namen „Myrthen" und „Dichterliebe" tragen. Auch zwölf Lieder aus Rückert's „Liebesfrühling", op. 37 und der, die gleiche Anzahl Eichendorff'scher Lieder umfassende Liederkreis op. 39 gehören theilweise hierher. Schumann ist durch die in diesen Sammlungen enthal-

tenen und viele ähnliche Lieder der wahre Frauenlob der Gegenwart geworden und die Frauen haben ihn auch, wie jenen mittelalterlichen Sänger des „goldenen Mainz", geehrt. Bei seinem Begräbniß in Bonn, dem ich beigewohnt, war der Kirchhof in rührender Weise durch die lieblichsten Frauen und Mädchen, die nicht etwa nur Bonn angehörten, sondern selbst aus Cöln, Düsseldorf und Godesberg herbeigekommen waren, belebt, welche zahllose Kränze an der Gruft des geschiedenen, ihnen so gewogenen Sängers niederlegten.

Sehen wir von der hier angedeuteten Verschiedenheit ihrer Richtung als Liedersänger ab, so tritt wieder die vielfache Beziehung Mendelssohn's und Schumann's auf einander hervor. Sie waren sich auch darin ähnlich, daß sie beide, trotz vielfach wiederholter Versuche, nichts wahrhaft Dramatisches zu schaffen vermochten. Nach dieser Seite hin stand ihnen eben ihr zu subjectives Empfinden und ihre zu ausschließlich lyrische Anlage im Wege. Das Drama verlangt ein Herausgehen aus uns selbst, eine Beurtheilung des menschlichen Lebens und der Conflicte, in die dasselbe uns oder andere gerathen läßt, aus der Vogelperspective. Der dramatische Dichter oder Tondichter soll so sehr über seiner Schöpfung stehen, daß sich die von ihm dargestellten Charaktere, als von ihm gleichsam unabhängige Geschöpfe, von seiner Persönlichkeit ablösen; d. h. den Urheber ihrer dichterischen Existenz bis zu dem Grade verleugnen, daß sie uns, an und für sich, mehr interessiren, wie jener, und uns glauben machen, mehr ihr eigenstes, als das Wesen des Künstlers auszusprechen, der sie geschaffen.

Eine solche Kraft plastischer Charaktergestaltung, sowie die hohe Objectivität und künstlerische Selbstlosigkeit, die sie voraussetzt, waren sowohl Mendelssohn, wie Schumann versagt. Des letzteren Oper: Genoveva wollte, trotz ihrer, von wahrer Romantik durchwehten Ouvertüre und manchem reizenden darin enthaltenen Stimmungsbilde, doch, als Drama, so wenig zünden, daß ihr selbst der Kreis vorzugsweise enthusiastischer Verehrer des Meisters, der bei der in Leipzig stattfindenden ersten Aufführung des Werkes anwesend war, keinen Geschmack abgewinnen konnte. Aehnlich erging es Mendelssohn. Seine, von ihm als Jüngling schon in Berlin zur Aufführung gebrachte Oper: „Die Hochzeit des Camacho", hatte einen vollständigen Mißerfolg. Später hat er 10 Jahre lang mit Geibel über den von diesem zu dichtenden Text einer Oper Lorelei correspondirt, und doch ist er mit der Composition nicht über zwei Nummern derselben hinausgekommen. Diese, aus einer Finale-Scene zwischen Lorelei und den Rheingeistern und einem Ave Maria bestehenden Tonstücke sind von einer weit größeren Wirkung im Concertsaal, als auf der Bühne. Das Finale ist ein Stück im Geiste der bewegteren Nummern der Walpurgisnacht und das Ave Maria ein nur lyrisches Stimmungsbild.

Dennoch erscheint Mendelssohn, Schumann gegenüber, als der objectivere beider Meister; denn wenn wir auch wissen, daß Paulus und Elias mehr lyrisches, wie episches Element enthalten, so tritt doch darin das letztere bei Mendelssohn immer noch bedeutender, als bei Schumann, hervor. Scenen von der epischen Plastik

und selbst Großartigkeit, wie die des Wettkampfes des Elias mit den Heiden und ihren Priestern, am Schlusse des ersten Theiles des gleichnamigen Oratoriums, oder wie die Scene mit den falschen Zeugen, im ersten Theile des Paulus, die sich bis zum Aufruhr des Volkes und zur Steinigung des Stephanus steigert, sucht man, meines Erachtens, vergeblich bei Schumann. Blinde Verehrer des Meisters finden zwar dergleichen in seinem Oratorium: die Peri. Ich wüßte hier aber höchstens den Chor: „Gazna lebe, der mächtige Fürst", als einen annähernd in einem epischen Sinne wirksamen anzuführen. Im übrigen ist dies Werk, trotz vieles darin enthaltenen wahrhaft Schönen, von einem so stark sentimentalen und mitunter selbst weichlichen Gepräge, daß das Unvermögen des Lyrikers, einen Vorwurf plastisch zu gestalten, hier recht auffällig zu Tage tritt. Einen solchen Stoff wählt schon der epische Dichter gar nicht, weil eine derartig verhimmelte und allegorisch-tendenziöse Märchenpoesie nicht fähig ist, den großen Rahmen des epischen Gedichtes, der entweder heroische Gestalten oder völkerbewegende Ereignisse fordert, zu füllen. Im dritten Theile des angeführten umfangreichen Schumann'schen Werkes reducirt sich die Erzählung fast nur noch auf Berichte von dem Dahinschweben der Peri über die glücklichen Länder Indiens und des Orientes, und die Zahl dieser ist, unter Hinzurechnung der schon in den beiden früheren Theilen beschriebenen Gegenden, so groß, daß die Musiker die Peri eine Zeitlang scherzhaft das „geographische Oratorium" nannten. Mißverstehen Sie mich nicht; auch ich bin weit entfernt davon, den lyrischen Reiz, den poetischen Duft und das

zauberische Colorit, die über so manche Nummer der Peri sich ausbreiten, nicht zu empfinden. Ebenso weit bin ich davon entfernt zu glauben, daß nur die eine heroische Gattung, die wir Händel verdanken, im Oratorium eine Berechtigung habe; ging doch Händel selbst schon, in Werken wie „Acis und Galathea", „Susanna", „Esther" und „Joseph", nach anderen Seiten darüber hinaus, und haben wir doch erfahren, daß wir Haydn abermals eine ganz neue Gattung von Oratorien verdanken. Sollte nun aber ein Stoff von so zartem und sentimentalem Charakter, wie die Peri, episch behandelt werden, so reichte dazu der engere Rahmen der Cantate völlig aus, dem sich auch das Gedicht dann zu fügen gehabt hätte, dessen geringer Gehalt an Ereignissen und wirklichen Begebenheiten uns, in dieser gedrängteren Form, vor den Längen und schwachen Partien, die die Peri, als Oratorium, unleugbar hat, bewahrt haben würde. Nur einem Manne, von der plastischen Gestaltungskraft Händel's, würde es gelungen sein, uns über ein Gedicht von gleichem lyrischem Grundcharakter durch eine so epische Auffassung zu täuschen, daß wir an das Epos *geglaubt* hätten. Man darf hierbei natürlich nicht an den Händel des 18. Jahrhunderts und an die Formen seiner Zeit denken, sondern man denke sich ein Genie seiner Art in die Gegenwart und die neue Welt von Stoffen und Anschauungen, die sich derselben erschlossen, versetzt. — Was die Peri im Großen bewies: Schumann's mangelnde epische Gestaltungskraft, zeigt seine Cantate: „der Rose Pilgerfahrt" (ein übrigens der Peri sehr verwandter Stoff) im Kleinen. Hier kommt

noch hinzu, daß der Inhalt des Gedichtes so hyper-sentimentaler und kindlicher (um nicht zu sagen kindischer) Art ist, daß das, was es ausspricht, höchstens zum Inhalt einer Ballade, oder eines kleinen Cyklus von Liedern für eine Singstimme ausgereicht haben würde; statt dessen greift der Meister auch hier wieder zu den großen Mitteln von Chören, Solostimmen und Orchester. Dies alles beweist nur, daß Schumann, sobald er sich in episch-musikalisches Gebiet wagte, auch dort den Lyriker nicht abzustreifen vermochte, sondern selbst dann nicht aufhörte, lyrisch zu sein.

Um so bedeutender tritt er uns dagegen wieder in solchen Richtungen seiner Kunst entgegen, die zu den lyrischen Stylformen der Tonkunst gehören. Schumann ist einer der hervorragendsten Instrumental-Componisten, die seit dem Hingange Beethoven's aufgestanden sind; ich beziehe dies ebenso sehr auf seine Orchester- wie auf seine Kammermusik. Seine erste Sinfonie, diejenige in Bdur, ist von einer außerordentlichen Frische. Die Dmoll-Sinfonie enthält selbst großartige Züge, obwohl in dieser einzelne Momente fast ein wenig zu deutlich an Beethoven anklingen; so findet sich z. B. darin der Mittelsatz des Larghettos der Beethoven'schen Ddur-Sinfonie fast Ton für Ton. Weniger bedeutend erscheint Schumann's Cdur-Sinfonie, während dagegen seine Esdur-Sinfonie vielleicht das bedeutendste Werk ist, was seit Beethoven in dieser Gattung geschrieben worden ist. Dies Werk trägt auch den Namen: „rheinische Sinfonie" und zeigt noch eine Frische und Gesundheit, die die bald darauf erfolgende unheilbare Erkrankung des Meisters

nicht ahnen läßt. Von einer überraschenden Originalität und zugleich Anmuth ist op. 52: Ouvertüre, Scherzo und Finale für großes Orchester. Es würde zu weit führen, wollte ich hier auch noch auf Schumann's Compositionen für Klavier- oder Kammermusik eingehen. Seine größeren Klavier-Compositionen haben vielfach den Charakter freier, wenn auch geistvoll durchgeführter Phantasien und unter der Fülle kleinerer Klavierstücke sind lyrische Momente und Stimmungsbilderchen von einem oft unendlichen Reiz. Mit zum Schönsten, was Schumann geschaffen, gehört Einzelnes aus seiner Musik zu Goethe's Faust; namentlich die Composition des Schlusses des zweiten Theiles der Dichtung. Es waltet in dieser, schon vom Dichter mittelalterlich gefärbten Scene, welche die Apotheose Faust's versinnbildlicht, auch von Seiten des Tondichters eine Poesie und Begeisterung, die der Bedeutung des erwählten Gegenstandes durchaus würdig sind. In die Bewunderung dagegen von Schumann's so viel gepriesener Musik zu Byron's Manfred vermag ich nicht mit gleicher Rückhaltslosigkeit einzustimmen. Die Kunst hat nicht die Aufgabe, die Menschen zu verdüstern, sondern soll selbst da, wo sie das Hochtragische, ja, wo sie das Grauenhafte schildert oder darstellt, verklärend, versöhnend und erhebend wirken. In der Musik zu „Manfred" versinken wir dagegen mit dem Tondichter in ein Meer, in dessen dunklen Fluthen jede Hoffnung untergeht; der Schiffer und das Schiff, das ihn trägt, werden an keiner Küste mehr landen. Jener Hauch der Trostlosigkeit, der uns aus so vielen lyrischen Ergüssen Lenau's anweht, waltet auch hier, und das gleiche düstere

Schicksal, das dem Tondichter und dem Dichter bereitet war, erhöht noch für den Hörer das Schmerzliche des ganzen Eindruckes. — Unter Schumann's Liedern nenne ich noch als sehr hervorragend: „Spanisches Liederspiel" für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Pianoforte-Begleitung op. 74, „Liederkreis" von Heine op. 24, die Ballade „Belsazar" und wiederum als sehr reizend: „Liederalbum für die Jugend" op. 79. — Damit Sie endlich, meine Damen, Schumann, auch im Wege der Bekanntschaft mit seinen Klavierwerken, persönlich näher zu treten vermögen, führe ich Ihnen darunter an: „Etudes symphoniques (en forme de Variations)" op. 13; „Carneval. Scènes mignonnes sur 4 Notes" (op. 9); die „Davidsbündler", 18 Charakterstücke für das Pianoforte op. 6; „Kinderscenen", leichte Stücke für das Pianoforte op. 15; „Kreisleriana", Phantasien für das Pianoforte op. 16; „Novelleten" op. 21; „Bilder aus Osten" op. 66; „Waldscenen" op. 82 u. s. w. In der Kammermusik Schumann's, an der das Klavier betheiligt ist, sei besonders des herrlichen Quintettes op. 44, des Quatuors op. 47, und der beiden Trios op. 63 und op. 80 gedacht.

Es bleibt mir nun noch übrig, Ihnen einen kurzen Abriß des Lebensganges unserer beiden Meister zu geben.

Robert Schumann ward am 8. Juni 1810 zu Zwickau, im Königreich Sachsen geboren. Sein Vater, der Buchhändler war, brachte ihn auf das Gymnasium seiner Vaterstadt und hoffte, einen Gelehrten aus ihm zu machen. So bezog denn auch Schumann 1828 die Universität Leipzig als Stud. jur. Ein Jahr später

finden wir ihn in gleicher Eigenschaft zu Heidelberg. Die Musik war bis dahin immer schon eine eifrig betriebene Liebhaberei des Knaben und Jünglings gewesen, die in Heidelberg neue Nahrung im Umgange mit dem berühmten Rechtsgelehrten Thibaut erhielt, welchem wir das treffliche Schriftchen: (das auch Ihnen empfohlen sei) „Ueber Reinheit der Tonkunst" verdanken. Thibaut erschloß Schumann die älteren Tonschulen; darunter besonders auch die großen italienischen, niederländischen und deutschen Meister des 16. 17. und 18. Jahrhunderts. Als er 1830 wieder nach Leipzig zurückkehrte, entschied er sich endlich dafür, sich ganz der Tonkunst zu widmen. Im Jahre 1834 erschienen bereits seine Etudes symphoniques, sowie 1835 seine Sonaten in Fismoll und Gmoll. Bald nachher begründete er, im Verein mit künstlerischen Gesinnungsgenossen, die neue Zeitschrift für Musik, welche dem Formalismus der älteren Tonschulen den Krieg erklären und der von ihm und seinen Freunden eingeschlagenen freieren Richtung Bahn in der Tonkunst brechen sollte. Wir finden ihn zehn Jahre lang als Redacteur dieses Blattes, das ihm, neben manchem jugendlich Ueberschwänglichen, viele ganz vortreffliche Artikel und Recensionen verdankte. In Schumann begegnen wir schon dem dritten Tondichter, der ebenso vortrefflich mit der Feder, wie mit der Notenfeder umzugehen wußte, indem J. F. Reichardt und C. M. von Weber sich als seine Vorgänger auf diesem Felde darstellen. Es ist charakteristisch, daß dieser Drang der Musiker, neben den Tönen auch durch eine kritische und belletristische Erörterung ihrer Kunst zur Menge zu sprechen, sich seitdem noch in außerordent-

lichen Progressionen gesteigert hat, und ich werde später noch darauf zurückkommen, worin der eigentliche Grund hierfür zu suchen ist. — In die Zeit von Schumann's Redaction der neuen Zeitschrift für Musik fällt die Composition seiner Davidsbündler, Novelleten, Kreisleriana und Phantasiestücke. Im Jahre 1840 vermählte sich unser Meister mit Clara Wieck, der ausgezeichneten bekannten Klaviervirtuosin, um deren Besitz er lange vergeblich beim alten Wieck geworben hatte. Mit dieser, von beiden Seiten aus tiefster Neigung geschlossenen Ehe ging für Robert Schumann, auch in der Kunst, ein wahrer Liebesfrühling auf. Im Jahre seiner Verheirathung entstanden, außer der Bdur-Sinfonie, nicht weniger als 138 größere und kleinere Gesangscompositionen, darunter eine große Anzahl innig empfundener Liebeslieder, die uns die ganze Tiefe seines Glückes verrathen. Damals begannen auch die Schöpfungen Felix Mendelssohn's, seines, ganz unzweifelhaft bedeutendsten Zeitgenossen, der sich, wie wir ja wissen, auch außerdem in einer der seinen vielfach verwandten künstlerischen Weise hervorthat, sein lebhaftes Interesse zu erregen. Von 1842—44 entstehen die drei Streichquartette, das schon von mir erwähnte große Esdur-Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente, das diesem verwandte Quatuor op. 47 und die Peri. Wir finden ihn in jener Periode auch vorübergehend als Lehrer der Composition an dem Leipziger Conservatorium der Musik; ein Jahr später mit seiner Gattin auf einer Kunstreise durch Rußland begriffen, die beiden wohlverdiente Huldigungen eintrug. Von 1844—1850 siedelte das Künstler-

paar nach Dresden über, um dieses hierauf mit Düsseldorf zu vertauschen, wo Schumann die Stelle eines städtischen Musikdirectors angenommen hatte. Am Rhein entstanden die Esdur-Sinfonie, „der Rose Pilgerfahrt" und die Cantate: „des Sängers Fluch". Leider beginnen hier auch die Verdüsterungen seines Geistes eine immer bedenklichere Gestalt anzunehmen. Nach einem Versuche, sich durch einen Sprung in den Rhein das Leben zu nehmen, bei welcher Gelegenheit rasch herbeieilende Schiffer ihn den Fluthen des Stromes entrissen, endete Schumann am 29. Juli 1856 in der Heilanstalt zu Endenich bei Bonn. In der, jener obenerwähnten Katastrophe vorhergehenden langen Schmerzenszeit umgab unseres Meisters treffliche Gattin den Leidenden mit der Liebe, Selbstlosigkeit und Aufopferung eines Engels. Seit dem Hingange des Tondichters ist Clara Schumann die geistvollste und wärmste Interpretin seiner Klaviermusik geworden und lebte mit ihren Kindern noch vor Kurzem in Baden-Baden, wo sie sich in reizender Gegend ein kleines Haus erworben, von dem aus sie ihre Kunstreisen unternahm. In neuester Zeit hat sie ihre Residenz nach Berlin verlegt.

Eine vielfach andere Gestalt gewann das Leben von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Derselbe ward am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren, wo sein sehr vermögender Vater, ein Sohn des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn, als Banquier etablirt war. Das musikalische Talent des Knaben zeigte sich bereits in der frühesten Kindheit desselben, und zwar in so hohem Grade, daß schon damals über die Wahl seines Berufes

für die Eltern kein Zweifel bestehen konnte. Da die letzteren bereits im Jahre 1812 nach Berlin übergesiedelt waren, so erhielt Felix seine musikalische Erziehung in der preußischen Hauptstadt. Bis 1825 zögerte jedoch der vorsichtige Vater damit, seine unbedingte Einwilligung zu der Wahl des Faches, die der Sohn getroffen, auszusprechen, da er den Künstlerberuf, ohne eine ganz ungewöhnliche Anlage, für ein Unglück hielt. In diesem Jahre jedoch beseitigte das glänzende Urtheil, das Cherubini über des jungen Mendelssohn's Leistungen fällte, die letzten Zweifel der Eltern. Es ward jedoch darauf bestanden, daß, neben der musikalischen, auch die humanistische Bildung nicht zurückbleibe oder eine Unterbrechung erleide. Schon 1826 veröffentlichte der überfleißige, nach jeder Richtung hin begabte Jüngling eine Uebersetzung der Andria des Terenz und bezog, ein Jahr später, die Universität zu Berlin, an welcher er vier Semester hindurch Vorlesungen, namentlich historischen und philosophischen Inhaltes hörte. Als Virtuose und Componist war er natürlich unterdessen nicht müßig gewesen. Schon in den Jahren 1826 — 28 entstanden die beiden berühmten Concert-Ouvertüren: „zum Sommernachtstraum" und zu „Meeresstille und glückliche Fahrt". Die durch ihn erfolgte erste Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion, deren ich oben gedachte, fand 1829 statt, in welchem Jahre er auch seine erste mit großem Erfolg gekrönte Kunstreise nach London unternahm. Der Frühling von 1830 führte ihn nach Italien, wohin er, Goethe's wegen, der ihn durch ein fast väterliches Wohlwollen beglückte, seinen Weg über Weimar nahm.

Dort entstanden die uns schon bekannte Adur-Sinfonie und die ersten Skizzen zur „Walpurgisnacht". Einen Theil des folgenden Jahres brachte er in der Schweiz und München zu, und kehrte 1832 wieder nach Berlin zurück, das, durch die dort verlebte Kindheit und Jugend, seine eigentliche Vaterstadt geworden war. Ueber seine Reiseeindrücke legen seine, nach seinem Tode im Druck erschienenen Reisebriefe das liebenswürdigste Zeugniß ab, die ich Ihnen hiermit, so wie seine Briefe aus späteren Jahren, auf das wärmste empfohlen haben will. Die Directorstelle an der Singakademie in Berlin, um die sich Mendelssohn kurz nach seiner Rückkehr bewarb, ward ihm, in unbegreiflicher Verblendung, nicht zuertheilt. Dies ward die Veranlassung zu seiner baldigen Uebersiedlung nach Düsseldorf, wo er, neben Immermann, bis 1835, als städtischer Musikdirector wirkte; bald hierauf erfolgte von seiner Seite die Annahme der ihm in demselben Jahre angetragenen Dirigentenstelle der Gewandhaus-Concerte zu Leipzig.

Mit Mendelssohn's Eintritt in die Leipziger Verhältnisse beginnt die glorreichste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit. Er steigerte nicht nur das gesammte Musikleben dieser Stadt zu einer noch nicht dagewesenen Höhe, sondern Leipzig ward durch ihn auch, nach wenigen Jahren schon, der musikalische Mittelpunkt, auf den sich die Augen ganz Deutschlands richteten. Seinen daselbst vollendeten Paulus brachte er auf dem niederrheinischen Musikfest von 1836 und bald darauf in England zur Aufführung. In dem gleichen Jahre verlieh ihm die Universität Leipzig, in Anerkennung seiner Verdienste, die philosophische

Doctorwürde und 1841 der König von Sachsen den Titel eines Hofkapellmeisters. Bereits im Jahre 1837 vermählte er sich mit Caecilie Jeanrenaud, der hinterlassenen Tochter eines reformirten Predigers in Frankfurt am Main. Sie war nicht nur eine der schönsten, sondern auch edelsten und vornehmsten weiblichen Erscheinungen, die mir im Leben begegnet sind, und so sanft, wie ihr Auge und ihr von reichem Goldhaar umrahmtes Antlitz, war auch ihr Charakter. Gleich weicher lindernder Luft wirkte ihr Wesen auf das leicht erregbare, und manchmal — wie so oft gerade beim Tonkünstler — leider überreizte Gemüth unseres Tondichters.

Im Jahre 1841 berief Friedrich Wilhelm IV. von Preußen Mendelssohn nach Berlin, und betraute ihn mit der Vollendung der Musik zum Sommernachtstraum, so wie mit der Composition der Musik zu Racine's Athalie und der Chöre zu Sophokles Antigone und Oedipus in Kolonos. Der König ernannte den Meister zu seinem General-Musikdirektor, eine Stellung, die vor ihm nur Spontini eingenommen, und verkehrte gleich einem Freunde mit ihm. So viel Auszeichnung vermochte jedoch nicht, ihn auf die Länge seinem geliebten Leipzig fern zu halten. Er nahm 1844 seinen Abschied in Berlin und trat wieder an die Spitze der durch ihn weltberühmt gewordenen Gewandhaus-Concerte. Im Jahre 1846 dirigirte Mendelssohn nicht nur das niederrheinische Musikfest in Aachen und das deutsch-vlämische Sängerfest in Köln, sondern auch seinen Elias auf dem Musikfeste zu Birmingham in England. Sein Ruf war inzwischen ein europäischer geworden; unser Meister

aber hatte, in seiner Strenge gegen sich selbst, in den letzten Jahren zu viel von sich verlangt, war in Folge davon übermüdet, und vermochte die Verehrung und Liebe, die ihm in Freundeskreisen, wie von der Welt entgegengebracht wurde, nicht mehr so freien, unbekümmerten Herzens, wie früher wohl, zu genießen. Der im Jahre 1847 erfolgte plötzliche Tod seiner geliebten, tief musikalischen Schwester: Fanny Hensel, legte sich als ein Druck mehr auf sein Gemüth. So ereilte ihn am 4. November desselben Jahres, in fast noch jugendlichem Mannesalter, der Tod. Sein Leichenbegängniß in Leipzig glich demjenigen eines Fürsten, da sich die ganze Stadt in Trauer hüllte und daran Theil nahm. Die sterblichen Reste des Verewigten ruhen in Berlin.

Hat man Mendelssohn im letzten Drittel seines Lebens, sowie die nächsten zehn Jahre nach seinem Hingange, vielleicht etwas zu sehr überschätzt, indem man ihn den großen Heroen deutscher Tonkunst an die Seite stellen zu dürfen glaubte, so läuft die Gegenwart Gefahr, seine hoch bedeutenden Verdienste, die er sowohl als Tondichter, wie durch die von ihm eingeschlagene classische Richtung sich um die Tonkunst erworben, zu unterschätzen. Doch dürfen wir hoffen, daß die alles vermittelnde Zeit auch hier ausgleichend wirken und den hervorragenden Platz, den sich der Meister in der Tonkunst erstritten, demselben unverkümmert wahren werde.

Meyerbeer und Richard Wagner.

Erkannten wir bei Mendelssohn und Robert Schumann lyrische Anlage, als das Vorwaltende und Kennzeichnende in ihrer Künstlernatur, so zeigt sich dagegen bei Meyerbeer und Richard Wagner eine musikalische Anlage nach der dramatischen Seite hin, als das beiden vorzugsweise gemeinsame künstlerische Element. Ich bitte Sie jedoch, den Begriff „dramatisch" hier unter gewissen Einschränkungen aufzufassen. In einer Zeit, wie die unsere, in welcher sich in der Kunst das Individuum mit dem, was seinen Neigungen, Wünschen, Liebhabereien und Bedürfnissen entspricht — seien dieselben welcher Art sie wollen — maßlos vordrängen zu dürfen glaubt, kann auch das musikalische Drama nicht in jenem höheren Sinne dramatisch genannt werden, in welchem wir ihm bei Gluck und Mozart begegnen. Diese streifen, soweit dies der Mensch überhaupt vermag, gewissermaßen alles das, was man persönliche Beschränktheit und Schwäche nennen könnte, welche letztere sich im Drama in der ausschließlichen Vorliebe für eine bestimmte Stoffwelt, oder für einen Charakter auf Kosten des anderen zeigt, dem Kunstwerk

zu Liebe, von sich ab. Hierdurch wird es ihnen möglich, Charaktere zu schaffen, die ihr eigenes Leben und Wollen besitzen und sich somit gleichsam, als selbständige Persönlichkeiten, vom Geiste des Tondichters loslösen.

In unserem Zeitalter des vorwaltenden künstlerischen Subjectivismus dagegen ist auch das Drama lediglich noch bedingungsweise dramatisch; in soweit nämlich nur, als sich das künstlerische Subject, den Anforderungen der Bühne gegenüber, noch seiner selbst zu entäußern und von dem, was es in seinem Innern beschränkt, bindet und hindert, wenigstens vorübergehend und bis zu einem gewissen Punkte zu befreien vermag.

Auch bei den Meistern, denen wir heute unsere Aufmerksamkeit widmen, tritt eine derartige innere Befreiung nur selten und in bescheidenen Grenzen ein. Daß eine solche bei ihnen jedoch überhaupt noch erfolgt, hebt sie, in einer Kunstepoche, die, bei der mangelnden Objectivität der Künstler, in einem seltenen Grade der Kraft dramatischer Gestaltung entbehrt, hoch über alle ihre Zeitgenossen, die auf demselben Felde zur Geltung zu gelangen suchten und noch versuchen, empor. Ja, man kann sagen, daß, da Meyerbeer die Augen bereits geschlossen, und auch Mendelssohn und Robert Schumann nicht mehr unter den Lebenden weilen, Richard Wagner sich als das hervorragendste Talent der Gegenwart geltend mache.

Schreiten wir nun zu einer eingehenderen Würdigung der beiden Tondichter, um die es sich heute für uns handelt.

War uns, gerade weil Mendelssohn und Schumann, als lyrische Naturen, eine allgemeine Verwandtschaft

zeigten, ihr, im Besonderen hervortretender Gegensatz interessant, so muß sich ein derartiges Interesse, Meyerbeer und Richard Wagner gegenüber, noch erhöhen, deren Verschiedenheit, trotz der im Allgemeinen von ihnen in gleicher Weise festgehaltenen dramatischen Richtung, auf den ersten Blick eine weit schärfere zu sein scheint.

Zählen wir zunächst auf, was ihnen gemeinsam ist. — Beide sind Zeitgenossen, und beide sind, in einer fast ausschließlichen Weise, Operncomponisten. Mit Glück aber bewegen sie sich demungeachtet eigentlich nur im Gebiete der ernsten Oper, während ihnen zu einer erfolgreichen Schöpfung einer wahrhaft komischen Oper jene innere Freiheit fehlt, welche, weit mehr noch, wie die Bedingung tragischen Ausdruckes, die Bedingung aller wahren Heiterkeit und alles echten Humors ist. Dagegen ist beiden nicht die Kraft jeweiliger Darstellung dramatischen Lebens, dramatischer Leidenschaft und einer dramatischen Welt abzusprechen, wenn wir hierbei im Allgemeinen bleiben und keine Charaktere fordern, die uns, durch ihre eigene lebensvolle Persönlichkeit und die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit ihrer Anlage, diejenige des Tondichters, der sie geschaffen, vergessen machen; denn dies muß immer vorausgesetzt bleiben, daß wir aus den von Meyerbeer und Richard Wagner geschaffenen dramatischen Gestalten, statt der Personen, die durch dieselben dargestellt werden sollen, stets nur die entsprechenden Tondichter reden hören. Auch hierin also gleichen sie sich wieder völlig, und zugleich einer Reihe unserer Zeit angehörender dramatischer Dichter im Gebiete des Schauspieles und der Tragödie. Wie die Werke dieser,

spitzen sich auch ihre Schöpfungen überall auf das Subjective und Tendenziöse zu, während das Genie über jeder Tendenz, jeder Zeitströmung und Nationalität steht und in seinem Schaffen die ganze Welt begreift.

Eine fernere Gemeinsamkeit beider Meister liegt in der bewußten Absichtlichkeit ihres Schaffens. Beide lösen die Kunst, als solche, auf, und setzen, an ihre Stelle, die Berechnung, den Erfolg oder die Verherrlichung des eigenen Selbstes. Darum bedienen sich beide auch des Effectes, um des Effectes willen; der eine nur bewußter, der andere, indem er sich über dieses Bewußtsein durch Vorschützung neuer reformatorischer Kunstprincipien täuscht.

Hier sind wir jedoch an einen Punkt gelangt, bei welchem auch der Gegensatz beider Meister bereits hervorzutreten beginnt. Meyerbeer zeigt sich nämlich, bei seinem Streben nach Effect, als Eklektiker. Er nimmt die Mittel, durch die er zu wirken hofft, wo und wie er sie findet. Er macht daher seine Anleihen ebensowohl bei der italienischen und französischen, wie bei der deutschen Tonschule, und bei den ältesten, wie bei den mittleren und neuesten Meistern. Aus diesem Grunde begegnen wir in den meisten seiner Opern einem wahren Mosaik von Stylen, Geschmacksrichtungen und künstlerischen Behandlungsweisen. Das jedoch, was er daneben von dem Seinigen hinzu thut, ist meist wiederum so unverkennbar, in seiner Uebertriebenheit und einseitigen Manier, daß wir demungeachtet nach wenigen Tacten wissen, daß wir eine Composition von Meyerbeer vor uns haben.

Anders gestaltet sich das Streben nach Effect bei Richard Wagner. Dieser borgt weder, wie Meyerbeer,

bei allen Nationen, noch wechselt er, gleich jenem, mit den Stylweisen und der Geschmacksrichtung verschiedener Zeiten ab. In dieser Beziehung ist sein Streben ein entschieden reineres und gesinnungsvolleres, als das Meyerbeer's. Es ist selbst ganz unläugbar, daß Wagner ein, wenn auch nach seinen subjectiven Forderungen zugestutztes ästhetisches Glaubensbekenntniß und Gewissen besitzt. Geht doch sein, aus beiden hervorwachsender künstlerischer Ernst oft so weit, daß uns die Einheit seiner musikalisch-poetischen Stimmung, welche, ihrem Grundzuge nach, eine christlich-germanische zu nennen ist, den, in seinen Schöpfungen hervortretenden Mangel aller Kunstform bis zu einem gewissen Punkte vergessen macht. Das consequente Gebahren und Empfinden einer scharf prononcirten Persönlichkeit täuscht uns in solchen Fällen über das gänzliche Fehlen eines in Wahrheit einheitlichen Styls. Sehr bald jedoch bemerken wir, daß das, was wir zuerst für Styl nahmen, nur Aeußerung der zugespitztesten Manier und Tendenz ist. Eine solche greift — selbst, wenn sie, wie bei Wagner, hyperidealistischer Natur ist — zu allen sich ihr darbietenden Mitteln, durch welche sie Wirkungen auf die Menge zu erzielen hofft. Dies ist nicht schwer zu erklären. Wie überall im Leben, so ist auch in der Kunst mit extremer Einseitigkeit stets ein derselben entsprechender Fanatismus verbunden, der um jeden Preis Propaganda machen will. Ein solcher veranlaßt nun eben Wagner's Streben nach dem Effect, um des Effectes willen; hier ist mithin auch der Punkt, wo sich unser Meister mit Meyerbeer wieder berührt. Ja, noch mehr — das, was

man als Meyerbeer's specielle Effecthaschereien bezeichnen könnte — z. B. seine unmittelbare Nebeneinanderstellung durchschlagender Gegensätze, sei es von Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, oder Ruhe und Bewegung, nicht weniger die von Meyerbeer vorzugsweise beliebte Anhäufung einer Musik auf, vor und hinter der Scene, seine langen Steigerungen, seine unaufhörlichen halben und ganzen Cadenzen oder seine zahlreichen Pointen für die Sänger, die ebenso viele Concessionen an den Geschmack des großen Publikums sind — werden gerade die Muster und Vorbilder, denen sich Richard Wagner anschließt und in deren Geiste er selber schafft. Wir wollen, bei der Jahre lang fortgesetzten Agitation Wagner's gegen Meyerbeer, gern annehmen, daß er sich derjenigen Mittel, die er bei seinem Zeitgenossen so unnachsichtlich verdammt, nur unbewußt selber bedient; das Factum aber, an sich, ist unumstößlich und wird, wenn man es in Notenbeispielen zu beweisen unternimmt, selbst für den Dilettanten zur handgreiflichen Gewißheit.*) —

Stellt sich uns, nach allem Gesagten, unter den musikalischen Dramatikern der Gegenwart Meyerbeer als der geistvoll speculirende Eklektiker dar, so könnte man Wagner häufig mit Mephistopheles zurufen: „Du übersinnlich, sinnlicher" Schwärmer! Denn wir sehen den Tondichter von den höchsten Gipfeln der weltentfremdeten

*) Der Verfasser machte einen solchen, wenn vorläufig auch nur andeutenden Versuch, die nahe Verwandtschaft von Wagner's Manier mit derjenigen Meyerbeer's in Notenbeispielen darzustellen, im zweiten Halbbande seiner: „Tonkunst in der Culturgeschichte".

und in Verklärung getauchten Liebessehnsucht seiner Heldinnen, oder von dem oft übertrieben hoch gesteigerten Pathos seiner Helden mitunter in Regionen hinabsteigen, in denen ein weniger heiliges Feuer lodert. Es ist dies überhaupt das Loos einer allzu überschwänglich sein wollenden Romantik, die sich gewöhnlich mit einem salto mortale aus den Sphären ätherischesten Empfindens in diejenigen unverhülltester Lüsternheit oder des derbsten Naturalismus überschlägt. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an Heinreich Heine's „Buch der Lieder" und an den cynischen Ton seines „Romancero" und seiner späteren Gedichte; nicht weniger an Friedrich von Schlegel's Katholicismus und dessen „Lucinde"; oder endlich an die Derbheiten und Freiheiten der Stollberg's, in ihrer Sturm- und Drangperiode, und ihr endliches Unterducken in mittelalterlich-christliche Schwärmerei. Ob, bei einem derartigen Sprunge aus einem Extrem in's andere, der Naturalismus, wie bei den Stollberg's und F. v. Schlegel, das erste und die Romantik das zweite Moment ist, oder ob sich die Reihenfolge, wie bei Heinrich Heine, umkehrt, ändert nichts an der Sache selber. Bei Richard Wagner ist die fragliche Wandlung jedenfalls nicht weniger deutlich zu bemerken, wie bei seinen Geistesverwandten. In der entsagenden Elisabeth und dem in Reue zerknirschten Tannhäuser, der mit den Worten stirbt: „Heilige Elisabeth bitt' für mich", oder in dem vom heiligen Graal gesandten Lohengrin und seiner, durch die gläubigen Visionen einer halb mystischen Liebe ihn herbei beschwörenden Elsa ist der hochgesteigerte romantische Ton, den Wagner anschlägt, noch ziemlich unverrückt

festgehalten. In den Meistersingern dagegen verwandeln sich Elisabeth und Elsa in eine so derb natürliche Eva, daß Wilhelm Lübke, in seiner geistreichen Besprechung dieser Oper, die Heldin derselben, die bei nächtlicher Weile die Straßen Nürnbergs unsicher macht, mit Recht als eine „wegelagernde Jungfrau" bezeichnet. Nicht weniger freundnachbarlich grenzen Ueberschwängliches und Handgreifliches in „Tristan und Isolde" aneinander, während die Liebesspiele des Zwergs und der Nixen, im „Rheingold", das schon so dürftig gewordene Mäntelchen der Romantik, in das sich „Tristan" noch hüllte, völlig abwerfen, so daß hier selbst die dichterischen Bilder und die Derbheit der Sprache nichts mehr an Deutlichkeit zu wünschen übrig lassen. Die Heldinnen des Tannhäuser und Lohengrin: Elisabeth und Elsa, sind zwar auch durch ihre Liebhaber gewissermaßen fascinirt, machen ihnen die erste Erklärung und werfen sich ihnen rückhaltslos in die Arme. Was jedoch von ihnen noch mit poetischem Anstand geschieht, geschieht durch Eva, die Heldin der Meistersinger, ohne jede Umschreibung. Das liebesgläubige, verzückte und hellsehende Wesen Elsa's, oder Senta's (des Fischermädchens in Wagner's „fliegendem Holländer"), macht daher, in dem Momente, wo es auch bei Eva erscheint — da ihr nämlich Hans Sachs gerade einen neuen Schuh anprobirt und sie, in dieser Stellung, plötzlich wie verzaubert nach der Thüre starrt, weil ihr Geliebter, der Ritter Stolzing, eintritt — nur noch eine drastisch komische Wirkung.

Sehen wir nun aber von diesen Uebertriebenheiten und Auswüchsen der in ein Extrem zugespitzten künst-

lerischen Anlage Wagner's, oder von der unkünstlerischen Spekulationswuth Meyerbeer's ab und halten wir uns bei Meyerbeer, statt an seinen Robert und Propheten, an seine Hugenotten und seinen Struensee, — bei Wagner dagegen, statt an die Meistersinger und Tristan und Isolde, an seinen fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, so bleibt immer noch so viel wahrhafte Orginalität, geistvolle Erfindung und selbst so viel Ergreifendes und Poetisches übrig, daß wir beide Meister getrost jener Reihe bedeutender Talente, die mit C. M. v. Weber, Mendelssohn und Robert Schumann begann und sich an die, mit Franz Schubert abgeschlossene Epoche der Genies anschloß, zuzählen dürfen. Das Falsche und Kunstgefährliche in der Richtung Meyerbeer's und Wagner's betone ich nur deßhalb in einer etwas prononcirten Weise, um Sie, meine Damen, davor zu schützen, sich durch den Aufwand reicher Mittel blenden zu lassen, mit welchem beide Meister, sei es hinsichtlich ihres instrumentalen Colorits, sei es bezüglich decorativer und scenisch wirksamer Elemente oder in der Anwendung schreiender Contraste, so freigebig sind. Die Jugend gerade — besonders wenn sie nicht von Kindheit auf an den großartigen Ernst und die einfache Schönheit, oder die schlichte, anspruchslose Weise, die erhabensten Gedanken einzukleiden und das Verschmähen aller Effectmittel gewöhnt worden ist, welche dem Genie eigen sind, kommt leicht in die Gefahr, sich durch die berechnende, gesuchtere und absichtlichere Weise, in der das Talent auftritt, über den ungleich höheren Werth, der aller dieser Mittel nicht bedürfenden Arbeiten der Heroen der Kunst

täuschen zu lassen. Es ist mir darum auch völlig begreiflich geblieben, daß ein Anhänger der Wagner'schen Richtung ganz guten Glaubens drucken ließ: Es sei nicht mehr möglich, nach den Opern Wagner's, mit ihrer farbenprächtigen Instrumentirung, ihrem fast von Tact zu Tact wechselnden Leben und ihrer geistvollen musikalischen Interpretation eines jeden einzelnen Textes wortes, ferner noch die schablonenhaften Opern Mozart's zu hören, mit ihren hergebrachten Arien, ihren, zu breiten Musikstücken ausgesponnenen Ensembles, den überall auftretenden langweiligen Reprisen der Themas, ihrer dürftigen, mageren Instrumentirung und geistlosen Unterordnung des Textes wortes unter die musikalische Melodie und Kunstform. — Ein solcher Ausspruch ergänzte sich für mich, und erhielt dadurch zugleich seine richtige Beleuchtung, als zwei eifrige Dilettanten, die in einem der Leipziger Gewandhaus-Concerte meine Vordermänner waren, nach der Gnaden-Arie aus Meyerbeer's Robert, die auf einen Instrumentalsatz Beethoven's folgte, ebenfalls ganz überzeugt gegen einander äußerten: „Wozu quält man sich eigentlich mit der Classicität; in dieser Gnaden-Arie ist doch erst wieder wahre Melodie und Musik!" —

In beiden Fällen haben wir es mit einem Geschmacke zu thun, der durch starke Würzen, pikante Zuthaten und die gesuchtesten Mischungen — mit einem Worte: durch Anhäufung von Effecten — überreizt wurde, so daß ihm der Genuß einer wirklich reinen, ohne Reizmittel belebenden und gesunden Kost fade zu erscheinen anfängt oder selbst geradezu unmöglich geworden ist. — Wir begegnen derselben Erscheinung in den anderen Künsten.

Wer sich lange in die Betrachtung des bestechenden, glühenden und wundersamen Colorits der Bilder eines Hans Makart verloren, wird, unmittelbar hinterher, die Farbentöne der meisten übrigen Bilder ebenfalls matt und unscheinbar finden, und sich doch, wenn er darum jenen Meister für sublimer hält, als den tief poetischen Schwind, oder den von künstlerischem Ernst und keuscher Schönheit erfüllten Schnorr, (von einem Raphael, Michel Angelo und Titian gar nicht zu reden) nur ein Zeugniß seiner Unreife ausstellen. Denn er würde damit eben nur dargethan haben, daß ihm die einseitige und zum bloßen Effecte gesteigerte Entwicklung nur eines Kunstelementes, auf Kosten aller übrigen, mehr zu imponiren vermag, wie jene Harmonie von Zeichnung, Gliederung, Schattirung und Farbe, die, obwohl sie als Coloristen zurückstehen, selbst noch die Werke Schwind's und Schnorr's kennzeichnet. —

Jedenfalls sind Anschauungen und Meinungen verwandt irrthümlicher Art nicht nur in der Gegenwart, sondern auch in früheren Zeiten schon aufgetaucht, ohne darum jedoch den Fortschritt der Kunst in seiner Gesammtheit dauernd zurückhalten zu können. So haben die Uebertriebenheiten und Phantasmagorien T. A. Hoffmann's und die Ueberschwänglichkeit und vielfach falsche Sentimentalität Jean Paul's einem Theile ihrer Zeitgenossen für geistreicher und gefühlvoller gegolten, als die große, wahre und einfache Weise Goethe's; so erklärten die einseitigen Bewunderer eines Salvator Rosa und Caravaggio die stark prononcirte Manier dieser Meister für genialer und naturwahrer, als die

stille und anspruchlos auftretende Größe Raphael's Wie nun aber die erstgenannten Männer darum, weil man sie zu ihrer Zeit überschätzte, von einer folgenden Zeit nicht unterschätzt werden dürfen, und wie sie — trotz ihrer, die Schwäche des Subjects documentirenden Anmaßung ewigen Kunstforderungen gegenüber — die Poesie und Malerei im Ganzen, wenn auch nur nach einzelnen bestimmten Richtungen hin, abermals bereichert haben, so kann man auch von Meyerbeer und Wagner sagen, daß ihnen die Tonkunst nach gewissen Seiten hin eine Erweiterung ihres Ausdrucksgebietes verdanke. Dies dürfte dann erst ganz erkannt werden, wenn eine Zeit gekommen, die ebenso weit entfernt sein wird von einer blinden Verwerfung, wie von einer blinden Vergötterung beider Meister. In der Gegenwart steht ihnen das größere Publikum zeitlich zu nahe, um sie — sei es lobend, oder tadelnd — vorurtheilslos zu richten. Das aber bleibt jedenfalls gewiß, daß ein Meister, dessen Opern sich, gleich denen Meyerbeer's, seit nunmehr fast einem halben Jahrhundert mit ungeschwächter Zugkraft auf allen Bühnen des Erdbodens behaupten, oder ein Mann, der, wie Richard Wagner, seit fünfundzwanzig Jahren seine Nation in zwei, das Für und Wider heftig erörternde Parteien spaltet, nicht en bagatelle behandelt, oder mit einem vorschnellen Urtheil abgethan zu werden vermag — käme ein solches auch aus Wagner's eigenem Munde, der bekanntlich für Meyerbeer nur Verdammungsurtheile hat. Eine so ganz subjectiv entwickelte und darum das ihr nicht Gemäße leidenschaftlich hassende Natur, wie Richard Wagner, ist ebensowenig im Stande

sich selber, als Andere unbefangen zu würdigen. Wäre dies der Fall, so würde er in Meyerbeer viel Verwandtes entdecken müssen; denn beide Meister sind Vertreter der aus einem ausgebildeten Subjectivismus hervorwachsenden extremen musikalischen Manier und erscheinen nur darum durch eine Kluft getrennt, weil sie auf entgegengesetzten Flügeln vorgehen.

Demungeachtet kann man, wie schon gesagt, weder Meyerbeer, noch Wagner in der Weise ignoriren oder gar zu den Todten werfen, wie dies gewöhnlich von ihren erklärten Gegnern geschieht. — Freilich ist es ebenso gewiß, daß weder der Eine, noch der Andere den entferntesten Vergleich mit einem unserer musikalischen Heroen aushält oder verdient. Diesen gegenüber erscheinen beide als Epigonen, und zwar schon dadurch, weil ihre Arbeiten mehr die Producte der Reflexion, besonderer Absicht und bewußter Berechnung sind, als tief innerer Nöthigung und reiner naiver Freude am Schaffen, um des Schaffens willen. Mehr aber noch dadurch, daß sie sich für Neuerer und Reformatoren auf Gebieten halten, in denen die eigentlichen Neuerer und Reformatoren längst vor ihnen aufgetreten sind. So hält sich Wagner für den Umwandler einer verkommenen und nach der Schablone zugeschnittenen Oper in das musikalische Drama. Diese That vollbrachte aber schon hundert Jahre früher ein Größerer: der Ritter Christoph Willibald Gluck. Lesen Sie Gluck's Vorrede zu seiner Oper „Alceste", oder zu seiner Oper „Paris und Helena", nicht weniger ähnliche briefliche und beglaubigte mündliche Aeußerungen des großen Meisters und fragen Sie sich dann, ob Wagner's

Schriften über denselben Gegenstand etwas anderes, als die zweite, wenn auch nicht verbesserte Auflage der reformatorischen Ideen Gluck's sind. Ich sage: „nicht verbesserte Auflage", weil das, was Gluck wollte und glänzend durchführte, innerhalb der Grenzen des der Musik Möglichen lag und diese, als Kunst, nicht geradezu aufhob, oder zu einem bloßen Verstärkungsmittel der Declamation des dramatischen Textes degradirte, wie dies von Wagner, der sein Selbst nicht den ewigen Anforderungen der Kunst unterzuordnen vermag, geschieht. Ueberdies war Gluck's Beginnen auch in einer ganz anderen Weise, als das Wagner's, durch die ihn umgebenden Verhältnisse motivirt. Gluck stand in Wahrheit nichts anderes auf dramatisch-musikalischem Felde gegenüber, als die, aus einem Wechsel von Concert und Ballet (mit obligatem Decorationspomp) sich zusammensetzende italienische Oper seiner Zeit, sowie die ungenügenden dramatisch-musikalischen Versuche eines Rameau. Die Vorgänger Wagner's auf musikalisch-dramatischem Gebiet dagegen sind Gluck selber, sowie Mozart, ein Beethoven (durch seinen Fidelio) und C. M. v. Weber. In den Leistungen dieser Männer ist aber alles das erschöpft, was die Musik, wenn sie noch Kunst bleiben will und sich nicht entweder in den kunstlosesten Dilettantismus, oder in eine, gänzlich dem subjectiven Belieben des Einzelnen preisgegebene Manier verlieren soll, auf dramatisch-musikalischem Felde zu leisten vermag.

Wie wahr dies ist, mag man daraus ersehen, daß das, was in Wagner's Opern wirkt und deren Aufführungen überhaupt ermöglicht, diejenigen Nummern der-

selben sind, die noch den Musiker verrathen, oder sich innerhalb abgeschlossener, wenn auch nicht gerade bedeutender, so doch der Oper vielfach ganz entsprechender Kunstformen bewegen.

Ich zähle hierhin z. B. im Tannhäuser: die Ouvertüre desselben; das Lied, in welchem Tannhäuser die Göttin Venus preist; das Lied der Hirtenknaben; den Pilgerchor; das wirklich kunstvoll durchgeführte Ensemblestück, vor dem Schlusse des ersten, und das etwas zu weit ausgesponnene Finale des zweiten Aktes; die, denselben Akt in völlig hergebrachter Form eröffnende Scene und Arie der Elisabeth; das Duett zwischen dieser und Tannhäuser; den Einzugsmarsch der Sänger auf der Wartburg und das Lied Wolfram's an den Abendstern — lauter Musikstücke, wie sie in jeder anderen, mit Talent geschriebenen Oper stehen könnten. —

Im Lohengrin gehören hierher: das instrumentale Vorspiel desselben; die Cantilene, mit der Lohengrin von seinem Schwane Abschied nimmt, (eine melodische Wendung, nebenbei gesagt, enthaltend, die sich in jeder Wagner'schen Oper vielfach wieder findet); das sich hieran reihende abgerundete Musikstück des Chores; das musikalisch durchgearbeitete Finale des ersten Aktes; der arienhafte Anruf Wodan's durch Ortrud; die Cantilene Elsa's auf dem Altane; die Ankündigung des Morgens durch die blasenden Thürmer, sowie der darauf folgende Männerchor; die Introduction des dritten Aktes; das Hochzeitslied; das kriegerisch erregte und musikalisch fließend abgerundete Instrumentalstück, bei welchem der Heerbann Brabants von allen Seiten zusammenströmt; so wie

endlich die, den größten Theil des dritten Aktes füllende und der gleichen Scene im vierten Akt der Hugenotten vielfach nachgebildete Duettscene zwischen Lohengrin und Elsa*).

In den Meistersingern sind in gleichem Sinne zu nennen: die Ouvertüre; der Choralgesang in der Kirche bei Aufgang des Vorhanges; die drei verschiedenen, vielfach an Schumann'sche Lyrik erinnernden und, in rein musikalischer Beziehung, völlig der Form des Kunstliedes angehörenden Solo-Gesänge Walther von Stolzing's; ferner der, zwar in parodistischer Absicht componirte aber demungeachtet (gerade eines darin enthaltenen geringen Restes musikalischer Abrundung halber) wirksam gebliebene Gesang Meister Kothner's, in welchem derselbe die Regeln und Gebräuche des Meistergesanges darlegt; das Kranzlied der Lehrbuben und ihr verschiedentlich auftretender Chor mit Tanz; das Schusterlied; das Quintett im dritten Akt, das völlig in der Form des bekannten Opern-Ensemblestückes durchgeführt ist; der Festmarsch der Meistersinger und der, ganz im Styl der modernen großen Oper geschriebene Eingang des Finales des letzten Aktes**).

---

*) Kein Meister, vor Meyerbeer, hat es gewagt, zwei Drittel eines großangelegten umfangreichen Aktes ausschließlich durch eine, nur zwischen zwei Liebenden spielende Scene zu füllen. Selbst der zweite Akt der Spontini'schen Vestalin ist hierfür nicht in gleicher Bedeutung anzuführen, da die Scene zwischen den beiden Liebenden sich zuletzt in ein gewaltiges Finale mit Chören verwandelt.

**) Rienzi und den fliegenden Holländer führe ich nur darum hier nicht an, weil der erste sich ganz in der Manier der

Man denke sich die aus den betreffenden Opern angeführten Arien, Duette, Lieder, Ensembles, Chöre, Finales und abgerundeten Instrumentalnummern in gleicher Weise componirt, wie alle übrige darin enthaltene Musik, so würden weder Publikum, noch Sänger sich damit zu schaffen machen, oder Stand halten. Seufzen beide doch schon ohnehin aus vollem Herzen, wenn sie die unfruchtbaren Strecken durchwandern müssen, die die eine der obengenannten musikalischen Oasen von der anderen trennt und, auf die sich beziehend, mir Rossini, als ich ihn im Frühjahr 1867 in Paris besuchte, das Witzwort hinwarf: „Mr. Wagner a de beaux moments, mais de mauvais quart d'heures!"

Ich möchte mich nun zwar keineswegs völlig auf Rossini's Standpunkt stellen, da ich glaube, daß selbst die genialsten Italiener und Franzosen der eigenthümlichen Art des Richard Wagner'schen Talentes nicht ganz gerecht zu werden vermögen. Ich bemerke darum ausdrücklich, daß mir auch noch in jenen unaufhörlichen und vielfach überladen instrumentirten musikalischen Recita-

---

großen französischen Spectakeloper, der letztere, mit nur geringen Ausnahmen, im Styl der besseren romantischen Oper der Neuzeit, die Deutschland hervorbrachte, bewegt, daher auch vielfach an den von Weber und Marschner angeschlagenen Ton mahnt. Tristan und Isolde aber, das Musikdrama in jener völligen Auflösung aller musikalischen Kunstform, in der es sich Wagner gedacht, hat sich nicht einmal auf der Münchener Bühne, trotz des Rendezvous, das sich die ganze Partei des Meisters daselbst gab, halten können. Wie die, vier Abende füllende und aus drei Musikdramen und einem Vorspiel bestehende Nibelungen-Trilogie wirken wird, bleibt abzuwarten.

tionen Wagner's, in denen der Gesang meist Nebensache ist (obwohl die Adepten der Schule darin die „ewige, nie abreißende Melodie" erkennen wollen) ein großes und seltenes Talent wahrnehmbar bleibt. Zwar ist es ganz ersichtlich, daß hier das Instrumentale (in der Form nämlich eines freien Phantasirens mit den Mitteln des Orchesters) so sehr vorwiegt, daß die Singstimme nur noch ganz zufällig, auf gut Glück, oder wo sich ein Plätzchen für sie zeigte, untergebracht wurde. Man erhält daher auch häufig den Eindruck, daß die Orchesterpartitur früher vom Componisten concipirt worden, als die Gesangsparthie und daß diese somit aus jener oft ganz wegbleiben könnte, ohne daß der Totalität der musikalischen Wirkung der geringste Abbruch geschehen würde. Demungeachtet wird der Musiker selbst diese Episoden immer noch mit einem gewissen und oft selbst lebhaft erregtem Interesse hören, da sie sich als die Verirrungen eines zwar überspannten aber geistvollen Kopfes kenntlich machen. Hoch komisch bleibt es aber gewiß, trotz alledem, daß Wagner's Opern ihre Erfolge nicht etwa denjenigen Scenen derselben verdanken, in welchen er sein Prinzip: die Auflösung aller geschlossenen Kunstform — zum Ausdruck bringt, sondern lediglich, wie ich oben bewies, solchen Nummern darin, in denen er sich — nolens volens — noch der von ihm verworfenen Kunstformen bedient. Wagner's Princip ist somit Wagner's größter Feind.

Ebensowenig, wie Wagner der Reformator des musikalischen Dramas, ist Meyerbeer der eigentliche Begründer der historischen Oper, für den ihn nicht nur

vielfach Andere gehalten, sondern als welchen er selber sich auch gern anführen hörte. Auch hier müssen wir Gluck als den Meister namhaft machen, der die ersten geistvollen und bewußten Versuche in dieser Richtung gewagt hat. In Gluck's Iphigenie auf Tauris ist ein barbarisches und in grellen Orchesterfarben schillerndes Scythenthum, einem edlen und humanen Griechenthum gegenüber gestellt; und zwar in einer Weise, die uns mit Staunen über die plastische Gestaltungskraft des gewaltigen Meisters erfüllen muß. Auch die Armide des großen Tondichters läßt schon Aehnliches gewahren. Hier handelt es sich um den Gegensatz einer morgenländisch-phantastischen Heiden- und Zauberwelt, mit einem abendländisch-christlichen Ritterthume, dessen Darstellung dem Tondichter ebenfalls wunderbar gelungen ist.

Nächst Gluck ist dessen Bewunderer und Jünger im Geiste, Meister Spontini, als einer der Hauptbegründer der historischen Oper zu nennen. Hat Gluck die reinste und idealste Höhe der Schönheit, Heldenkraft und des Edelsinnes griechischer Männer- und Frauengestalten in der Tonkunst zur Erscheinung und zu ihrem Ausdruck gebracht, so ist dies Spontini, in fast ebenso glänzender Weise, dem classischen Römerthume gegenüber gelungen. Seine Vestalin, dies Werk voll majestätischer, gebieterischer und erhabener Accente und voll stolzer, kühner und vornehmer Melodien, ist der laut redende Zeuge hierfür. Es ist höchst bezeichnend, daß Spontini, trotz dieser großen Vorzüge, sich Gluck dennoch nur ebenso weit nähert, wie sich die classische römische Kunst der classischen griechischen zu nähern vermochte. Wie die

letztere sich, in ihrer bescheidenen Größe, reinen und heiligen Naivetät und Verschmähung jedes Effectes, auch über das Beste, was die römische Kunst hervorzubringen vermochte, noch hoch erhebt, so auch Gluck über Spontini, und es hat eine tief psychologische Bedeutung, daß jeder der beiden genannten Meister gerade diejenige Welt im Gebiete des musikalischen Dramas darzustellen versuchte, der er, dem Maaße seiner Fähigkeiten nach, gewachsen war. Im Gebiete der historischen Oper, als solcher, kann man demungeachtet Spontini nicht streitig machen, daß er, auf dem von Gluck zuerst betretenen Wege, noch einen Schritt weiter gegangen sei, als dieser. Spontini's Cortez (bezeichnend auch die „Eroberung von Mexiko" genannt) ist in einem noch eminenteren Sinne als historische Oper zu bezeichnen, wie desselben Meisters Vestalin. Zwar ist es gewiß, daß Spontini, bei seiner Darstellung des Gegensatzes der heidnischen Mexikaner und der christlich-ritterlichen Spanier, die Scythen und Griechen in der tauridischen Iphigenie Gluck's und wohl auch Scenen aus dessen Armide vorgeschwebt haben. Was jedoch das historische Gepräge seines Cortez trotzdem stärker hervortreten läßt, ist, daß wir es darin einmal mit einem, der wirklich beglaubigten modernen Geschichte angehörenden Thatbestand zu thun haben; nicht weniger der Umstand, daß uns Spontini auch durch einen, bis dahin unerhörten decorativen und scenischen Aufwand, sowie durch eine ebenso weit getriebene Steigerung seiner orchestralen Mittel, die von ihm dargestellten Ereignisse glaubwürdiger machen will. Eine Scene endlich, wie diejenige im spanischen Lager, in welcher Cortez die im Heere aus-

gebrochene Verschwörung durch den Heldenzauber seiner Persönlichkeit bändigt und seine Krieger zu neuen Ruhmesthaten mit sich fortreißt, berührt ein von der Musik bis dahin noch nicht betretenes Ausdrucksgebiet.

Demungeachtet dürfte mit Cortez gerade die äußerste Grenze dessen bezeichnet sein, was die Musik, auf dem Felde der sogenannten „großen" (das ist der historischen) Oper, ihrer Leistungsfähigkeit zuzumuthen wagen darf. Historisch, im eigentlichen Sinne, vermag dramatische Musik ja überhaupt nicht zu sein; wenigstens niemals, wenn wir ihr Gebiet auch nach dieser Seite hin einschränken, in gleichem Umfange, wie die Poesie, obwohl auch dieser schon die poetische Wahrheit über die geschichtliche geht. Will uns die Musik demungeachtet, statt einer Episode mit historischem, oder besser noch, mythischem Hintergrunde, ein Stück veritabeler Geschichte erleben lassen, behelligt sie uns, statt uns Schilderungen rein menschlicher Verhältnisse von ewiger Bedeutung (wie zwischen Vater und Kind, oder zwischen Gatten und Liebenden) zu geben, mit Darstellungsversuchen von Staatsactionen, die uns, weil ihr der Ausdruck dafür fehlt, bis in das Innerste erkälten, so artet sie entweder in eine bloße Pomp- und Schau-Oper aus, in der die großen Aufzüge, die Cadenzen der Sänger und die Ballette die Hauptrolle spielen, oder wird tendenziös; d. h. sie speculirt dann nur noch auf den Beifall einer von vorübergehenden Zeitströmungen erfaßten Menge. Hierdurch aber sinkt sie zur Volksschmeichlerin, im schlimmsten Sinne, herab, indem sie nämlich zum Publikum, anstatt dasselbe zu sich emporzuheben, hinuntersteigt

und damit, mehr wie jede andere Kunst, aufhört, eine Priesterin der Musen zu sein. Ich sage: „Mehr wie jede andere Kunst", da das eigentliche Element der Musik, als der Kunst des unmittelbarsten Empfindens und Fühlens, so sehr das der lauteren Wahrheit ist, daß uns jede unreine Absichtlichkeit, die in ihr hervortritt, sogleich in ihrer ganzen Widerwärtigkeit offenbar wird. Die Musik läßt eben, glücklicherweise, keinerlei Beschönigung zu und vermag nicht, wie zuweilen die Poesie, durch hohles Pathos oder eine glänzende Sophistik ihre Mängel zu verdecken und ein unbefangenes Gemüth zu blenden. Charakteristisch für Meyerbeer ist es nun, daß er in einigen seiner Opern, besonders im Propheten und der Afrikanerin (obwohl auch diese noch manches Interessante und Geistvolle enthalten), über die, durch Spontini's Cortez bezeichnete Grenze noch hinausgegangen ist und dadurch die große Oper auf jene Abwege geführt hat, die der Musik, als Kunst, nicht nur sehr entfernt liegen, sondern auf denen sie, wenn nicht das ewig Menschliche auch hier ganz überwiegend im Vordergrunde steht, nichts zu suchen hat.

Es ist sehr bezeichnend für den Unterschied, der, bei aller Gattungsverwandtschaft, die Meyerbeer und Richard Wagner als Künstler besitzen, zwischen ihnen, bezüglich ihrer Weltanschauung besteht, daß Meyerbeer's Abirren auf jene Pfade der tendenziösen und mit Staatsactionen verbrämten und aufgeflickten Oper zuerst Wagner's Widerwillen gegen diesen seinen Zeitgenossen, der, wie er, vorzugsweise auf dramatischem Felde thätig war, hervorrief. Wäre Wagner in seinem Proteste gegen Meyerbeer dabei

stehen geblieben, die von dem letzteren eingeschlagene Richtung, als dem innersten Wesen der Musik widerstrebend, zu verurtheilen, so würde jeder echte Musiker denselben unterschreiben können. Indem er jedoch weiter ging und Meyerbeer überhaupt (daher auch in Werken, wie dessen Hugenotten und Struensee) jede künstlerische Ueberzeugung, Bedeutung und kunstgeschichtliche Stellung absprach, um sein ganzes Wesen aus der Speculationswuth eines raffinirten Judenthums zu erklären, ward er selbst zum einseitigen und verblendeten Parteimanne, der, statt der unendlich mannichfaltigen Individualität, welche die künstlerische Persönlichkeit im weiten Kunstgebiete gewahren läßt, auch hier nur schwarz oder weiß zu erblicken vermag.

In Meyerbeer tritt allerdings der Israelit in unverkennbarer Weise hervor; jedoch in einem völlig anderen Sinne, als Richard Wagner meint. Als der Sohn einer, noch in seiner Jugend hart unterdrückten Nation, hat Meyerbeer dem Aufschrei derselben, nach Freiheit und Gleichberechtigung, Ausdruck in der Tonkunst verliehen. Und zwar verfuhr er hierbei zugleich als echter Künstler, indem er sich keineswegs dazu herbeiließ, als das Glied einer Partei aufzutreten. Er machte im Gegentheil nicht die Unterdrückung und Verfolgung seiner Glaubensgenossen zum Gegenstande seiner künstlerischen Darstellung, sondern den religiösen Fanatismus überhaupt und in seinem ganzen Umfange; den religiösen Fanatismus sowohl in seiner finsteren Erhabenheit, als in seinen furchtbaren Folgen, sowie endlich in seiner Verabscheuungswürdigkeit, wenn er sich das, über jedem religiösen Be-

kenntniß thronende rein Menschliche und darum gerade wahrhaft Göttliche zu seinem Opfer ausersieht. Indem Meyerbeer aber in dieser Weise das, was ihn persönlich bewegte, in die höheren Regionen einer über den Parteien stehenden künstlerischen Welt emporhob (was ihm besonders in seinen Hugenotten in ergreifender Weise gelungen ist), erwarb er sich das nicht geringe Verdienst, das Ausdrucksgebiet der Tonkunst um ein neues Feld erweitert zu haben. Und darum eben reihe ich ihn, trotz seiner vielfach großen Mängel, mit gutem Gewissen den bedeutendsten unter den deutschen Tondichtern der Neuzeit (soweit dieselben der Sphäre der Talente angehören) an; mit demselben Rechte, mit dem ich Wagner, ungeachtet seiner, alle Kunst auflösenden Principien den gleichen Platz anwies. Auch Wagner hat, durch die Ausdehnung des von Weber in beschränkteren Grenzen in der Musik angeschlagenen vaterländisch-romantischen Tones auf das weite Gebiet der heidnisch- und christlich-germanischen Vorzeit, die Musik um ein Ausdrucksgebiet bereichert.

Nicht aber nur, weil beide Meister, wie ich im Vorhergehenden bewies, trotz solcher Verdienste im Einzelnen, sich im Großen und Ganzen doch wiederum als Epigonen darstellen, sondern auch noch aus anderen Gründen halten Meyerbeer und Wagner keinen jener absurden Vergleiche mit den Heroen deutscher Tonkunst aus, zu denen sich ihre blinden Verehrer noch immer zuweilen versteigen.

Wollte ich selbst von der tausendfach gewaltigeren und vielseitigeren Anlage und Empfindungsweise eines

Gluck, Mozart oder Beethoven, und von derem so unvergleichlich selbstloseren Streben ganz absehen, so blieben doch auch noch andere Kennzeichen übrig, die uns die, zwischen dem Talente und Genie gähnende unausfüllbare Kluft kenntlich machen würden. Hierhin gehört z. B. die Erfahrung, daß das Genie stets nur äußerst geringer, Talente dagegen, von der Richtung Meyerbeer's und Wagner's, bereits der complicirtesten Mittel bedürfen, um zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen. Man wird das Stadttheater zu Frankfurt am Main gewiß nicht zu den kleinen Bühnen Deutschlands zählen und doch verlor Wagner's Tannhäuser ganz bedeutend, auch an seiner poetischen Wirkung, als ich ihn dort, statt mit dem glänzenden decorativen Apparat des königlichen Opernhauses zu Berlin, mit verhältnißmäßig ärmlichen Decorationen und Costümen, so wie durch weniger ausgezeichnete musikalische Kräfte ausgeführt, hörte und sah. Aehnlich erging es mir bei einer Aufführung von Meyerbeer's Hugenotten auf einer kleinen Provinzial-Bühne. Vergleichen Sie nun hiermit die Wirkungen, die die Opern Mozart's und selbst Gluck's (falls sich zu letzteren in der Provinz überhaupt das Publikum findet) noch auf den kleinsten Bühnen hervorzubringen vermögen. Ich habe Don Juan, Figaro und die Zauberflöte auf den kleinsten Stadttheatern noch zu einer Wirkung gelangen sehen; der vom Componisten beabsichtigte Totaleindruck seiner Tondichtung erlitt hier nicht den zehnten Theil des Abbruchs, wie, in gleichem Falle, Werke Wagner's und Meyerbeer's. In ähnlicher Weise ist es mir mit Gluck's Iphigenie auf dem bereits

oben genannten Stadttheater in Frankfurt und unter meiner persönlichen Direction in Meiningen, sowie mit Beethoven's Fidelio und Weber's Freischütz auf Bühnen zweiten und dritten Ranges ergangen. Selbst Opern Auber's und Mehul's, oder Rossini's „Barbier" und „Tell" bedürfen keines besonderen Aufwandes von Mitteln, um die von ihren Schöpfern beabsichtigten Eindrücke wenigstens annähernd hervorzurufen. Man führe uns hier nicht für Wagner die verhältnißmäßig kleine Bühne von Weimar an. Dieselbe ist einmal, als gut dotirte Hofbühne, in musikalischer und scenischer Beziehung ganz anders ausgestattet, wie andere kleine Hof- und Provinzial-Bühnen von ähnlichem Umfange, und Wagner's Opern werden dort außerdem, da der Hof und das mit diesem zusammenhängende kleine Publikum eifrig Partei für den Meister bilden, mit besonders glänzender Ausstattung gegeben.

Man muß, im Gegentheil, um den richtigen Gesichtspunkt dafür zu gewinnen, wie sehr die Wirkungen der Opern Wagner's und Meyerbeer's mit einer glänzenden Repräsentation derselben zusammenhängen, an die zahllosen Proben denken, die Meyerbeer seiner Zeit in Paris, und Wagner neuerdings, in einem noch weit unerhörteren Grade, bei den größeren Hofbühnen Deutschlands für seine Werke forderte. Niemals hat einer unserer großen classischen Meister solcher Vorbereitungen bedurft, um seine Opern zur Geltung zu bringen. Ich will damit nicht sagen, daß nicht auch diese, in glänzender Besetzung und tadelloser Ausführung, noch gewönnen; der Umriß ihrer thematischen Gedanken ist aber von einer so

unverwüstlichen Schönheit, Einfachheit und Größe, daß er auch durch eine mittelmäßige Aufführung nicht zu verwischen ist und, auch auf der ärmlichst ausgestatteten Bühne, noch durch sich selber, d. h. ohne irgend eines scenischen Beiwerkes zu bedürfen, wirkt.

Der Wagnerianismus wird freilich hierauf erwidern, daß ja gerade in dem Zusammenwirken des Poetischen, Musikalischen und Decorativen, dessen Wagner's Opern, um zu ihrem vollen Ausdruck zu gelangen, so unumgänglich bedürfen, der große Fortschritt liege, den Wagner mit seinen Musik-Dramen, die deßhalb auch mit Recht als „das Kunstwerk der Zukunft" bezeichnet worden seien, gethan habe. Wagner selbst hat neuerdings, um die oben berührten Schwächen seiner Opern durch einen ästhetisch-kunstphilosophischen Nebel den Blicken Uneingeweihter zu verschleiern, behauptet: die Musik — und ganz besonders die dramatische — sei von einem völlig anderen Gesichtspunkte aus zu beurtheilen, wie die übrigen Künste. Zu diesen stünde die Tonkunst in einer nur sehr oberflächlichen Beziehung, und wer daher gewisse, in der Poesie und in den bildenden Künsten geltende Gesetze auch auf die Musik anwenden wolle, verkenne deren innerstes Wesen. Wenn demungeachtet solche Gesetze sich noch auf die Werke eines Bach, Haydn und Mozart anwenden ließen, so käme das daher, daß die Musik damals noch unter den Einflüssen gewisser ästhetischer Traditionen und eines bestimmten Formalismus und Schematismus gestanden habe, welche, aus den bildenden Künsten, auf sie herübergewirkt hätten; d. h. daß die Tonkunst sich damals noch nicht von den übrigen Künsten emancipirt

habe und zu ihrer eigenen Selbständigkeit und Freiheit gelangt sei.

Sie werden mir erlassen, einem solchen, nur subjectivem Belieben und individuellen Anschauungen und Absichten entstammenden kunstphilosophischen Dilettantismus ernsthaft zu entgegnen. Daß Wagner hier pro domo redet und, im Styl des Baccalaureus im zweiten Theile von Faust, behauptet, daß mit seinem Auftreten das wahre und eigentliche Leben seiner Kunst erst beginne, ist einleuchtend.

Wie eine Erkenntniß, die auf den gleichen logischen Denkgesetzen beruht, die gemeinsame Grundlage aller Wissenschaften ist, so sind organische Kunstformen und die ewigen Schönheitsgesetze der Symmetrie, des Contrastes, der Steigerung, der Modulation, der stylistischen Einheit, der Proportion, des Gleich- oder Gegengewichtes und der Identität von Form und Inhalt die gemeinsame Grundlage aller Kunst. Wie haltungslos, diesen von allen Aesthetikern anerkannten Grundanschauungen gegenüber, Wagner's persönliche Meinungen sind, zeigt sich, beispielsweise darin, daß sich die strenge Beobachtung jener ewigen formalen Gesetze auch in allen Werken Beethoven's, die neunte Sinfonie mit eingerechnet und vielleicht nur mit Ausschluß einzelner Sätze der letzten Streichquartette, nachweisen läßt. Demungeachtet deutet Wagner auf Beethoven, als auf den Titanen hin, der die Kunstform mit der neunten Sinfonie zerschlagen habe, und der daher, wie er mit rührender Bescheidenheit durchblicken läßt, gewissermaßen sein Vorgänger sei.

In allen Epochen der Kunst, in denen sich die Persönlichkeit der Künstler, auf Kosten ewiger Kunstgesetze und zum Nachtheil der Kunstwerke, in den Vordergrund drängte, begegnen wir ähnlichen extravaganten Behauptungen, wie den, eben in ihrem Umriß mitgetheilten Wagner'schen. So haben, in der Periode der Renaissance, und zwar selbst schon bei Lebzeiten Michel Angelo's, gewisse Bildhauer die Sculptur über die Malerei gestellt und für die erste unter den bildenden Künsten erklärt, die darum auch nicht, selbst hinsichtlich der allgemeinsten ästhetischen Anforderungen, in derselben Weise beurtheilt werden dürfe, wie Malerei und Architektur. In gleicher Weise haben zu verschiedenen Zeiten die Dichter die Poesie für die erste und unvergleichlichste unter den Künsten ausgegeben, da sie alle anderen gleichsam umfasse und in sich begreife; eine Ueberschätzung, der, merkwürdiger Weise, auch einer unserer im Uebrigen glänzendsten und scharfsinnigsten Aesthetiker verfallen ist, ohne darum jedoch, wie Wagner, zu behaupten, daß gewisse formale Gesetze nicht allen Künsten, ohne Ausnahme, gemein seien.

Wenn es auch manchen noch als ein Wagniß erscheinen sollte, die unbedingte ideale und formale Einheit aller Kunst, wie es der Verfasser an einem anderen Orte gethan, zu verfechten und zu beweisen, so sind doch Behauptungen, wie die obigen, die, im besten Falle, so sichtlich aus der Voreingenommenheit des Künstlers für die Kunst, die er speciell treibt, hervorgehen, in der Gegenwart als antiquirt anzusehen. Wo sie dennoch hervortreten, kann man sie, ohne Bedenken, für Aeußerungen

subjectiver Befangenheit, grenzenloser Einseitigkeit oder innerer Unfreiheit erklären.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Betrachtungen wieder zu der besonderen kunstgeschichtlichen Stellung Meyerbeer's und Wagner's.

C. M. v. Weber hat, wie auf Spohr, Marschner, Mendelssohn und Konradin Kreutzer, so auch auf Meyerbeer, und, in einem noch höheren Grade, auf Richard Wagner, einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Bei Meyerbeer zeigen sich diese Einflüsse vorzugsweise in seinem Robert der Teufel; nur daß er uns hier die gesunde Romantik Weber's in die, bis an die Carricatur streifende hyper-romantische Welt Victor Hugo's übersetzt, welcher, auch bei ihm, der über jene verbreitete haut goût nicht fehlt. Demungeachtet finden wir im „Robert", ganz abgesehen von seiner Stoffwelt und seinem instrumentalen Colorit, die vielfach an Weber mahnen, auch Themata von entschiedener Familienähnlichkeit mit denen Weber's. So ist z. B. die Romanze des jungen Landmannes, im ersten Akt, das, nur in ein anderes Tempo versetzte „Trallala", welches den Refrain zum Jägerchor im Freischütz bildet.

Weit hervortretender sind die Einwirkungen Weber's auf Wagner. Bei diesem zeigen sie sich nicht etwa allein in thematischen Verwandtschaften (wie denn z. B. das „Naht euch dem Lande" der Sirenen im Tannhäuser an das Motiv von „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe erinnert, während das zweite Motiv des Marsches der erstgenannten Oper eine bedenkliche melodische und rhythmische Verwandtschaft mit dem Schlußmotiv der großen

Arie Agathen's verräth), sondern in viel umfassenderer Weise. Selbst die, bei Wagner in noch weit übertriebenerer Art erfolgende Anwendung der None und des Nonen-Accords, welche Weber zuerst zur Manier ausgebildet hat, oder jene bekannten, in animirten, feurigen und brillanten Gängen ebensowohl auf-, wie absteigenden Figuren der Geigen, die sich in allen Opern Weber's, als charakteristische Ornamente seiner Tonbilder, vorfinden, berühren noch keineswegs den wesentlichsten Punkt, bei dem Wagner an Weber anknüpft. Diesen haben wir vielmehr in der schon oben von mir erörterten Stimmungsverwandtschaft beider Meister zu suchen.

Ohne den Freischütz würde der Tannhäuser so wenig existiren, wie der Lohengrin ohne Euryanthe. Im Tannhäuser hat sich die Wolfsschlucht in den Venusberg, Samiel, als das böse Prinzip, in die Venus, Max in Tannhäuser, der zugleich aber auch den Caspar in sich trägt, und die vom Himmel begnadigte Agathe in die heilige Elisabeth verwandelt; ebenso Fürst Ottokar in den, gleich ihm, ernst strafenden und dennoch den Weg zur Rettung zeigenden Landgrafen von Thüringen und der vermittelnde Kuno in den vermittelnden Wolfram von Eschenbach. Beiderseits steht ein im Volksglauben wurzelndes heidnisches Element einem christlichen Element gegenüber; beiderseits auch erweist sich die Kirche und das Heilige, einerseits vertreten durch den Eremiten und Agathe, andererseits durch den Pilgerchor und Elisabeth, als die siegende Macht; beiderseits endlich wird der, anfänglich der Welt des Dämonischen verfallene und hierauf zu tiefer Reue zerknirschte Liebende, durch die Reinheit

und das Gottvertrauen der Liebenden, vom Untergang und der Verdammniß errettet. — Daß Wagner demungeachtet im Tannhäuser einen Schritt über die Schranken hinaus ging, durch die Weber den Kreis seiner romantischen Welt begrenzte, erwähnte ich bereits früher; nicht weniger einleuchtend ist es, daß Tannhäuser, außer den dominirenden Grundzügen, die er mit dem Freischütz gemein hat, auch seine eigenen dramatischen und poetischen Motive besitzt und neue Seiten des musikalischen Ausdruckes berührt, wie dies ja allein schon aus der Hereinziehung des Zeitalters des deutschen Minnesanges und des Sängerkrieges auf der Wartburg in die Tannhäusersage hervorgeht.

Noch sichtbarer, für den ersten Blick, ist der Lohengrin der Euryanthe nachgebildet. Adolar und Lohengrin, die beiderseits der Geliebten in einem romantisch überschwänglichen Sinne vertrauenden Heldentenöre; Euryanthe und Elsa, beiderseits hellsehend und durch ihren somnambulen Zustand mit einer überirdischen Welt in Rapport gesetzt; Eglantine und Ortrud, beiderseits der verkörperte Haß und nur von der Leidenschaft entflammt, den neben ihnen stehenden Lichtengel zu verderben; Lysiart und Telramund, beide nur die Werkzeuge, deren sich jene dämonischen Weiber bedienen, um die Nebenbuhlerin (sei es eines Mannes, sei es eines Thrones halber) zu verderben; die beiden, an dem Loose der Liebenden, auch in deren Unglück warm theilnehmenden Könige; der auf beiden Seiten aus Rittern und Edeldamen bestehende Chor und jene Atmosphäre ritterlichen Frauendienstes in der Zeit der Tourniere und des Zweikampfes; das sich in beiden

Opern vollziehende Gottesgericht — mit einem Worte: Personen und Situationen gleichen sich hier fast zum verwechseln. Der Hauptunterschied liegt darin, daß sich Wagner, statt eines provençalischen, ein deutsches Ritterthum und, statt des Zeitalters der provençalischen Liebeshöfe, die deutsche Kaiserzeit zur Unterlage seines Stoffes und seiner Töne wählte, und daß wir daher hier, statt des Wehens des Geistes einer Abgeschiedenen, die Wirkungen des heiligen Graals und seines Schwanenritters spüren und uns so, auch nach dieser Seite hin, in die christlich-germanische Sphäre versetzt sehen.

Auf Meyerbeer wirkten, nächst Weber, besonders Spontini, Auber und die Franzosen, so wie in zweiter Linie, Rossini und die neueren Italiener. Bei Wagner dagegen machten sich, außer den Einflüssen Weber's, besonders diejenigen Beethoven's, Franz Schubert's, Chopin's, Robert Schumann's und — Meyerbeer's, sowie Nachklänge der mit diesem verbundenen großen französischen Oper geltend. Beethoven's Wirkungen auf Wagner sind weit mehr durch die Reflexion des letzteren herbeigeführte und daher auf eine rein äußerliche Nachahmung beschränkte, als daß Wagner irgendwo beethoven'sch erschiene. Franz Schubert's Einfluß zeigt sich in Gesängen von dem Charakter des Liedes Wolfram's „an den Abendstern" (im Tannhäuser), dessen Stimmung lebhaft an diejenige von Schubert's „Ave Maria", oder von dessen „Lob der Thränen" mahnt. Chopin ist der Vorgänger Wagner's bezüglich einer überreichen Anwendung der Chromatik. Robert Schumann's, Meyerbeer's und der Meister der großen französischen Oper

Einflüsse auf Wagner berührte ich schon früher. Ich will nur hinzufügen, daß die Oper, mit welcher Wagner zuerst einen allgemeineren Erfolg erzielte, sein Rienzi nämlich, noch ganz unter den Einflüssen der großen Oper von Paris stand, obwohl er viel schwerfälliger und materieller blieb, wie diese, und daß jene Einflüsse, wenn auch später gemildert durch die zu ihrer inneren Selbständigkeit gekommene künstlerische Individualität Wagner's, sich demungeachtet durch alle seine späteren Opern, bis zu seiner Nibelungen-Trilogie, fortsetzen. Gluck's Wirkung auf Wagner ist, in einem noch erheblicheren Grade wie diejenige Beethoven's, dahin zu reduciren, daß Wagner nur theoretisch, oder mit ausgesprochener musikalisch-dramatischer Tendenz bei ihm anknüpfte, weshalb ich Gluck auch nicht als einen der Meister anführte, die eine sichtliche musikalische Wirkung auf Wagner gehabt.

Ich erwähnte bereits oben, daß wir, Meyerbeer sowohl wie Wagner, die Erwerbung gewisser, vor ihrem Auftreten unbekannter neuer Gebiete musikalischen Ausdruckes verdanken. Auch als hervorragende musikalische Coloristen haben beide viel Charakteristisches, Neues, Reizvolles und Geistreiches geleistet, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß sie ihre instrumentalen Effekte vielfach bis zum Raffinement und bis zu einer kleinlichen Detail-Malerei, sowie andererseits wiederum zu bloßen Klangfarben-Wirkungen, um der Klangfarben-Wirkungen willen, gesteigert haben. Deßhalb erscheint z. B. die Instrumentirung von Wagner's Meistersingern häufig weniger wie ein Gewand, das uns, der Idee halber, die

es charakterisirt und hervorhebt, interessirt, sondern wie die Anhäufung kostbarer Stoffe, als z. B. Brocat, Damast und Sammet, die der Tonmaler, ihrer selbst willen, vor uns ausbreitet. Dies hindert nicht, daß Wagner, auch als Colorist, stets von seinem *System* (das eben zuletzt wieder in den Materialismus einmündet) ausgeht, während sich Meyerbeer von der häufig gleich weit getriebenen Tendenz leiten läßt, seinen Schöpfungen durch seine Instrumentirungen ein *historisches* Colorit zu verleihen. Dies alles trägt jedoch zugleich wieder dazu bei, die Züge einer besonderen Individualität, die sowohl Meyerbeer wie Wagner, in ihrer eigenen Art eigenthümlich sind, noch zu vermehren und stärker hervortreten zu lassen. Denn wir müssen beiden zugestehen, daß es jeder von ihnen zu einem ganz bestimmt ausgeprägten Charakterkopfe in der Musik gebracht hat. Was es aber heißen will, in der Tonkunst selbst nur eine eigene, besondere *Individualität* zu besitzen, oder ein, nur *einmal* in dieser Weise vorhandenes und daher unverkennbares musikalisches Profil gewahren zu lassen, zeigt nicht nur ein Blick auf eine große Schaar ganz individualitätsloser Componisten, an denen die *Gegenwart* so reich ist, sondern auch ein Blick auf die Geschichte der Kunst überhaupt. Dieselbe lehrt uns, daß die Zahl der Nachahmer, oder der in einer ganz charakterlosen Mitte verweilenden Künstler, Legion ist, während es schon selten und daher hoch anzuschlagen ist, wenn einer es, wie Meyerbeer und Wagner, bis zu seiner eigenen Manier (geschweige denn, wie Beethoven oder Gluck, bis zu seinem eigenen Styl) gebracht hat.

Meyerbeer, einer reichen israelitischen Banquierfamilie zu Berlin angehörend, ward daselbst im Jahre 1791 geboren. Sein früh sich verrathendes musikalisches Talent machte ihn anfänglich zum Schüler Zelter's, sowie in den Jahren 1810 und 11 zum Mitschüler C. M. v. Weber's bei dem Abt Vogler. In dieser Zeit schrieb er eine Cantate „Gott und die Natur", welche in Berlin mit Beifall gehört wurde, während seine ersten Opern, „Jephta" und „die beiden Kalifen", fast spurlos in Stuttgart und Wien über die Scene gingen. Ein solcher Mißerfolg veranlaßte ihn nach Italien zu gehen, um dort dankbarer für den Sologesang schreiben zu lernen und zu erfahren, was (wenn auch nur in einem oberflächlichen Sinne) auf die Menge wirke. Die Früchte dieser Studien waren eine Anzahl, in Italien componirter und daselbst mit Erfolg auf verschiedene Bühnen gebrachter Opern, unter denen ich hier nur Romilda e Costanza (1817) und Emma di Riesburgo (1820) namhaft mache. Doch auch die einschmeichelnd üppige Melodik eines Rossini und seiner Schule genügte unserem Meister nicht; sein Inneres forderte stärkere dramatische Wirkungen. Er zog sich deßhalb für einige Zeit von der Oeffentlichkeit zurück, um neuen Studien zu leben. Leider spielten bei diesen die Meister der großen französischen Oper eine hervortretendere Rolle, als die großen deutschen Dramatiker Gluck und Mozart, obwohl er sich auch mit den Partituren der letzteren gründlich bekannt gemacht haben muß. In jene Zeit fällt auch die starke Einwirkung Spontini's, sowie C. M. v. Weber's. Die Frucht seines mehrjährigen Schweigens war der im

Jahre 1830 in Paris zur ersten Aufführung gelangende „Robert der Teufel", mit dem er nicht nur einen Erfolg ohne gleichen in der Hauptstadt Frankreichs errang, sondern der auch sehr bald seinen europäischen Ruf begründete. Es war gut für den Meister, daß seine Landsleute, die Deutschen, nicht so lebhaft in ihrer Anerkennung des Robert waren, wie die Franzosen, da es kaum zu bezweifeln ist, daß der Wunsch, auch im Vaterlande zu gefallen, ihn zu jener höheren und reineren Bethätigung seines Talentes anspornte, deren Resultat sein glänzendstes Werk, die im Jahre 1836 in Scene gehenden Hugenotten waren. Dies schöne Werk schlug auch in Deutschland durch; und während das deutsche Publikum anfing, sich lebhaft für ihn zu erwärmen, ernannte ihn die berliner Akademie der Künste zu ihrem Mitgliede, sowie später König Friedrich Wilhelm IV. zu seinem General-Musikdirector. — In die letzte Periode seiner schöpferischen Thätigkeit fallen: das militairisch-patriotische Festspiel „ein Feldlager in Schlesien", aus dem später seine Oper „der Nordstern" entstand; die Musik zu dem von seinem Bruder Michel Beer gedichteten Trauerspiel „Struensee"; die beiden großen Opern der Prophet und die Afrikanerin; sowie die lyrische Oper „die Wallfahrt von Ploërmel". Unter seinen Gelegenheitscompositionen sind auch sein zum hundertjährigen Geburtstag Schiller's geistvoll geschriebener und sehr wirkungsvoller Schillermarsch, sowie mehrere für den preußischen Hof geschriebene sehr frische und glänzende Fackeltänze zu nennen. Mit den Vorbereitungen zur Inscenirung seiner Afrikanerin beschäftigt, starb Meyerbeer am 2. Mai 1864 zu Paris.

Richard Wagner ward am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Der Vater des Mannes, der im Jahre 1849 als Revolutionär auf den Barrikaden gestanden, war Aktuar bei der Polizei. Nach dem Tode desselben verheirathete sich seine Mutter mit dem Maler Geyer, nach dessen Wunsche sich der Stiefsohn ebenfalls der Malerei widmen sollte. Dies Project wurde, nach dem ebenfalls frühzeitig erfolgenden Tode Geyer's, aufgegeben, und der Knabe faßte schon auf der Kreuzschule zu Dresden den Entschluß, zu studiren. Demgemäß bezog er später die Universität Leipzig, auf welcher sein musikalisches Talent, dem bis dahin nur eine zufällige und unzureichende Pflege zu Theil geworden war, endlich zu vollem Durchbruche gelangte. Beethoven's Musik zu Goethe's Egmont, die ihn lebhaft ergriff, gab hierbei mit den Ausschlag. Die ernsteren musikalischen Studien, denen er sich nunmehr unterwarf, leitete Theodor Weinlig, Cantor an der Leipziger Thomasschule. — Eine erste dreiaktige Oper nach Gozzi's: „die Frau als Schlange", schrieb er in Würzburg, eine zweite, von ihm selbst, unter dem Namen: „das Liebesverbot", nach Shakespeare's „Maaß für Maaß" gedichtete, als Musikdirector am Theater zu Magdeburg. Bei einer späteren Anstellung in Riga begann er seinen Rienzi, den er jedoch erst in Paris, wo er 1839 anlangte, vollendete. Hier gerieth er in große äußerliche Bedrängnisse. Erst die Annahme des Rienzi und seines fliegenden Holländers an den Hoftheatern von Dresden und Berlin, unter denen er die letztere der warmen persönlichen Theilnahme Meyerbeer's verdankte, riß ihn aus seiner precären Lage.

Die 1842 in Dresden erfolgende Aufführung des Rienzi ward die Veranlassung zu seiner Ernennung zum königl. sächsischen Hofcapellmeister. Ihr folgte 1844 die erste Aufführung seines Tannhäuser, sowie 1850 in Weimar diejenige seines Lohengrin. Später noch traten Tristan und Isolde und die Meistersinger in die Oeffentlichkeit und in der Gegenwart giebt der Tondichter seinem großen cyklischen Musikdrama: „der Ring des Nibelungen" die letzte Abrundung, dessen Theile „Rheingold" und „Walküre" bereits in München einzeln gegeben wurden. Unter früheren Arbeiten ist noch einer mit Geist geschriebenen Ouvertüre zu Faust, sowie einer „Pfingstcantate" für Männerchor zu gedenken. — Wagner gleicht auch darin seinem Vorgänger Weber, daß er, wie dieser, auf kritisch musikalischem Felde thätig war und ist. Unter seinen hierher gehörigen Arbeiten erwähne ich besonders: „das Kunstwerk der Zukunft", seine Schrift: „Oper und Drama" und seine Brochüre über das Dirigiren.

Wenn ich heute weit über die uns zugemessene Zeit hinausgegangen bin, so erklärt sich dies aus der Stellung, welche die beiden Männer, denen unsere Betrachtungen galten, im Musikleben der Gegenwart behaupten. Wäre (wie ich schon früher andeutete) die Kunstgefährlichkeit, welche die Richtungen beider, wenn auch nach scheinbar entgegengesetzten Seiten hin, für die Jüngerschaft in der Tonkunst besitzen, nicht eine so eminente — um so mehr, da sie von so glänzenden Talenten vertreten werden — so würde selbstverständlich keine Veranlassung vorgelegen haben, diese Meister, obwohl ihrer zwei sind, in einem weiteren Umfange zu besprechen, als einen der Heroen

der Genie-Periode der Tonkunst. Eine Betonung der Resultate, zu denen eine subjective Kunstanschauung endlich hinführt, war aber besonders Wagner gegenüber wichtig. Was an Meyerbeer's Gestaltung der großen Oper reinen Kunstanforderungen nicht entspricht, macht sich dem ehrlich strebenden Jünger vielfach, auch ohne besondere Hinweisung darauf, kenntlich. Hier handelt es sich häufig nur ganz einfach um eine Bestechung und Blendung der Masse durch Mittel, die mit der Würde und den idealen Zwecken der Kunst unverträglich. Wagner dagegen proclamirt ausdrücklich die Reine und Idealität seiner Kunstbestrebungen. Er hat sie in ein System gebracht, das, wenn man ihm die Grundlagen desselben erst einmal zugegeben, durch seine Consequenz zu imponiren fähig ist; und während Meyerbeer sehr oft ein schlechtes musikalisches Gewissen hat und für seine musikalischen Ausschreitungen kaum eine gewisse Toleranz zu beanspruchen wagt, ist Wagner von einem wahren Feuereifer für sein musikalisches Glaubensbekenntniß durchdrungen, das bei ihm eine Sache innerster Ueberzeugung geworden ist, und für das er lebt und stirbt. Ein solcher fanatischer Glaube an die eigene Persönlichkeit oder an die von derselben vertretenen Idee hat aber zu allen Zeiten und in allen Geistesgebieten denjenigen, die von demselben ergriffen waren, eine dämonische Gewalt über Andere verliehen; mochten die Prinzipien, um die es sich dabei handelte, falsch, nur theilweise richtig, oder wahr sein. Am bedenklichsten in ihrer Wirkung haben sich hierbei stets diejenigen Systeme erwiesen, die, um mit Goethe zu reden: „viel Irrthum und ein Fünkchen

Wahrheit" enthielten, und diesen gegenüber ist auch die Jugend, von der noch keine reifere Durchbildung zu fordern ist und die sich für alles, was auch nur den Schein des Rechtes für sich hat, begeistert, stets am verführbarsten, am leichtesten zu täuschen oder am wehrlosesten gewesen.

Wer von Ihnen mir mit Unbefangenheit gefolgt ist, wird demungeachtet leicht erkannt haben, wie viel Momente reinen künstlerischen Genusses auch in den Schöpfungen Meyerbeer's und Wagner's für uns übrig bleiben. Sie gehören eben auch zum Ganzen der Entwicklung der Tonkunst, als deren nothwendige Producte sie daher zum Theil auch erscheinen, und wer sie von einem solchen historischen, d. h. von einem über den Parteien befindlichen Standpunkt aus, beurtheilt, wird die eigentlich charakteristischen Werke beider ebenso wenig entbehren wollen, wie die Arbeiten der ihnen durch Raffinement oder Ueberspanntheit verwandten größeren Talente in der Sculptur, Malerei und Poesie. Ihre Stellung zur Kunst ist somit durchaus keine blos negative, und ich möchte darum auch besonders den leidenschaftlichen Gegnern Wagner's zurufen, über dem, was sie an ihm zu tadeln finden, nicht zu vergessen, was sie von ihm lernen können. Möchten sie über dem Unheil, das des Meisters Beispiel und System unter den Kunstjüngern angerichtet, nicht der wohlthätigen Angriffe auf musikalisches Spießbürgerthum vergessen, die wir ihm verdanken, und sich vor allem durch blinde Befangenheit nicht um den Genuß des wahrhaft Poesievollen betrügen, das auch bei Wagner zu finden ist. Der Musiker und gebildete Dilettant soll

daher den Opern Wagner's nicht etwa, von classischem Dünkel befangen, vorübergehen. Es sind in denselben, in Beziehung auf ein häufig geistvolles musikalisches Colorit, prägnante musikalische Deklamation, Einheit poetisch musikalischer Stimmung, sowie noch nach vielen anderen Seiten hin, mannichfache lehrreiche Erfahrungen zu sammeln, und das darin sich offenbarende große Talent, sowie die oft glänzende und erfolgreiche Art, in der neue Saiten der musikalischen Romantik angeschlagen werden, können keinen Vorurtheilslosen unberührt lassen.

Viele der kleinen Kläffer, die unter den mitlebenden Musikern den Meister umringen, verdienen, als Talente, jedenfalls nicht Wagner auch nur die Schuhriemen aufzulösen.

Ebenso aber möge sich jeder Musiker und Musikfreund hüten, in die Lächerlichkeiten des Wagnerianismus zu verfallen. Eine Zukunftsmusik, im Sinne jener verbildeten, erhitzten und unklaren Köpfe verstanden, die dieselbe, als das Feldgeschrei einer Partei im Munde führen, wird nie an ihre Adresse gelangen. Ihnen gegenüber giebt es keine reizendere Ironie, als das Wort, mit welchem der alte Rellstab, in einem der guten Momente, deren er sich bei allen seinen Schwächen zuweilen rühmen durfte, eine seiner letzten Kritiken abschloß. Es handelte sich um die Besprechung einer Aufführung von Mozart's Don Juan, die mit dem Ausruf endete: „Das ist doch die wahre Zukunftsmusik!“

Die Gegenwart.

Die Culturgeschichte lehrt uns, daß, auf Epochen einer reichen Blüthe der Kunstentfaltung, oder auf Zeitalter einer glänzenden künstlerischen Productivetät, Perioden der Ermattung und Abspannung oder einer Ruhe eintreten, in denen sich das künstlerische Vermögen der Menschheit zu neuer Bethätigung erholt und kräftigt. Diese Zwischenzeiten haben jedoch noch eine andere Bedeutung. Das Große und Gewaltige, das von einer der oben erwähnten Glanzepochen der Kunst geleistet worden und vielleicht dazu bestimmt ist, auf Jahrtausende hinaus fortzuwirken (wie wir dies an der griechischen Kunst sehen), will, um selbst nur zu seiner ersten Wirkung und Würdigung zu gelangen, von den nächsten Generationen (um mich eines sehr prosaischen aber zutreffenden Ausdruckes zu bedienen) verdaut sein. Dieser Proceß kann in zweierlei Weise erfolgen.

In dem einen Falle haben sich die Nachkommen noch nicht zu der Höhe einer völlig objectiven Anschauung des von den Vorfahren geleisteten Unvergänglichen erhoben. — Unter diesen Verhältnissen tritt eine Ueber-

gangsepoche ein, in welcher Ueberschätzung unter Unterschätzung — sei es in Bezug auf die Vergangenheit, sei es in Beziehung auf die Gegenwart — eine große Rolle spielen. Beides hat mehr oder minder bewußte und unklare Versuche zur Folge, entweder die Vorfahren zu überbieten, oder es ihnen gleich zu thun. Auch Versuche eines nur äußerlich sclavischen Nachbetens und eines Erfassens des blos formalen Gehaltes oder der Manier einer gewaltigen künstlerischen Vorzeit und großer Meister pflegt solche Uebergangsstadien zu kennzeichnen.

In dem anderen Falle dagegen offenbart sich die Bedeutung der Leistungen erhabener und unvergleichlicher Vorgänger den Nachgeborenen bereits in ihrem ganzen Umfange. Hiermit pflegt denn auch die Einsicht zu kommen, wie wenig geleistet und gewonnen ist, oder wie wenig man sich jenen großen Vorbildern zu nähern hoffen darf, wenn man sie nur von der Seite der Manier ihrer Zeit begreift und nachahmt, oder wenn man eine Form, welcher jene Heroen erst durch den darin versenkten und ihr gemäßen Inhalt Werth und Bedeutung verliehen, zur Schablone herabwürdigt. Ist die Auffassung einer großen Vergangenheit aber bereits so weit gediehen, dann tritt für die Gegenwart zunächst ein Stocken aller Productivetät ein. Das fast übermenschlich Große in den Leistungen einer Heroen-Epoche der Kunst wirkt dann auf die Enkel so überwältigend und das von den letzteren Nachgeschaffene erscheint diesen dann entweder so epigonenhaft, oder als ein so unvollkommenes Stammeln, im Vergleich mit der Werdelust, die unter dem Zauberhauche des Genius die Kunst ergriff, daß sie sich

lieber dem tieferen Eindringen in das Schaffen und Sein jener Halbgötter widmen, lieber sich an dem Genuß und Anblick ihrer Leistungen und Thaten berauschen und entzücken, als einen hoffnungslosen Wettkampf wagen. Eine von solchen Stimmungen und Richtungen erfüllte Zeit steht aber schon wieder nahe vor dem Aufgange einer abermaligen Kunstblüthe, die auch dann, wenn sie das ihr vorhergehende Blüthenzeitalter der Kunst nicht wieder erreichen sollte, immer noch eine hoch bedeutende sein kann*).

Es fragt sich nun, welcher von beiden Fällen zutreffend für die Gegenwart, und in dieser wiederum zutreffend für die Tonkunst ist. Ich glaube mich dahin entscheiden zu müssen, daß ich uns, der kaum hinter uns liegenden großen Heroen-Epoche unserer Tondichter gegenüber, als noch in jenem ersten Stadium der Entwicklung verweilend bezeichne, in welchem wir weder zu der vollen Werthschätzung, noch zu der Wahrnehmung der ganzen Wirkung gelangt sind, welche wir von einer großen Vergangenheit zu erfahren, oder die wir ihr zu zollen haben. Das Stadium dagegen der völligen Erkenntniß der uns von unseren gewaltigen Meistern übermachten, unschätzbaren und unvergänglichen Verlassenschaft zeigt sich höchstens in seinen frühesten Anfängen und Vorboten.

Ich weiß sehr wohl, daß bei manchen unter Ihnen

*) Vorausgesetzt natürlich, daß ein Volk oder ein Zeitalter noch nicht seiner inneren Auflösung entgegen geht. In dem letzteren Falle ist natürlich kein Wiederaufblühen der Kunst durch eben dasselbe Volk, ja mitunter selbst nicht einmal durch eben dasselbe Jahrhundert zu erwarten. Die Erneuerung der Kunst und die Continuität ihrer Entwicklung ist dann nur von anderen Zeiten und Völkern zu erhoffen.

diese Behauptungen Befremdung, Enttäuschung oder inneren Widerspruch hervorrufen werden. Dies mag Ihnen aber nur eine Bestätigung meines Satzes sein, wie weit wir noch davon entfernt sind, die für die Kunst ewigen Gestalten der Heroen unter unseren großen Tondichtern, welche die Epoche des Genies umfassen, in ihrer ganzen Größe zu übersehen, und wie geneigt dagegen, anziehende, interessante und erfreuliche Talente mit ihnen auf eine Linie zu stellen, oder, hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Kunst, zu verwechseln. Dies ist auch ganz natürlich. Das, was von Kunstäußerungen der Zeit angehört, in der wir selber leben, ist in der Mehrzahl der Fälle unserem Empfinden und Fühlen gemäßer und sympathischer, steht ihm näher und ist ihm verständlicher, als das Größeste, was die Vorzeit geleistet. Die Strömung der Zeit trägt uns, uns selber unbewußt, in der von ihr eingeschlagenen Richtung dahin und läßt uns den einzelnen Moment mit dem Ganzen der Bewegung verwechseln, daher auch den zufälligen Wirbel oder die an bestimmten Vorsprüngen eintretende Stauung und den dadurch am Ufer bewirkten Rückgang der Fluth für den unaufhaltsamen majestätischen Lauf des dem Ocean zuwallenden Stromes halten. Wer von Ihnen die Schweiz oder eine andere Landschaft im Hochgebirge bereist hat, wird häufig die strahlenden Stirnen der mit ewigem Schnee gekrönten Häupter der Alpenwelt hinter den Bergketten und Hügeln der nächsten Umgebung auf Stunden oder halbe Tage haben verschwinden sehen, bis wieder ein höherer Aussichtspunkt erreicht wurde, von dem aus sich jene erhabensten Gipfel, alle Mittel- und Zwischengebirge überragend, in

früherer unvergleichlicher Größe und Majestät dem Auge darstellten. So kommen wir immer in Gefahr, das, was uns zu nahe, für zu hoch und zu umfassend, das dagegen, was uns zu fern, für zu unbedeutend und zu beschränkt zu halten.

Was ich vorhin von den mit einander wechselnden Epochen einer außergewöhnlichen und einer nachlassenden Productivetät im Geistes- und Culturleben der Menschheit und daher auch in der Geschichte der Kunstentwicklung erwähnte, muß, bei der unerhörten musikalischen Productivetät, durch die wir Deutschen seit 150 Jahren glänzen und alle Völker des Erdbodens überflügelten, auch bei uns die gleichen Erscheinungen hervorrufen. Es war unvermeidlich, daß nach einem Aufschwunge der Tonkunst in Deutschland, wie er vorher und nachher niemals und nirgends erlebt worden ist, auch in unserem Vaterlande eine Erschlaffung und Ermattung eintrat. Daß demungeachtet, wenn auch nicht das Genie, so doch das Talent noch nicht unter uns ausgestorben ist, beweisen einerseits Meister wie Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer und Wagner, die man entweder beinahe oder völlig als der Gegenwart angehörend ansehen muß, sowie eine größere Anzahl, entweder an die Genannten sich anschließender, oder jüngerer Talente, von denen sogleich die Rede sein wird.

Wir befinden uns offenbar in dem Durchgangspunkt der musikalischen Entwicklung, den ich vorhin als jenes Stadium der Unklarheit und des Mißverstehens einer großen Vergangenheit bezeichnete, das zunächst auf die Epochen der höchsten Blüthe einer Kunst zu folgen

pflegt. Ich machte darauf aufmerksam, daß sich in solchen Uebergangszeiten, neben einer extravaganten, irrigen oder einseitigen Auffassung der vorausgegangenen künstlerischen Heroen, zugleich eine, entweder spießbürgerlich-philiströse, oder eine (im besseren Sinne verstandene) eklektisch-reflectirende Anschauung und Ausbeutung derselben geltend zu machen pflege, und daß das Gebahren der beiden letzteren Schulen theils zu einem nur schablonenhaften Schaffen, theils aber auch zu einer Abglättung und Zuspitzung der Kunstform führe, die ganz dazu angethan sei, Geist, Kraft, Größe und Gemüth aus dem Kunstwerke völlig auszutreiben, indem hier die Schaale mit dem Kern, die Fassung und der Rahmen mit dem Inhalte verwechselt würden.

Solchen Voraussetzungen entsprechend, machen sich denn auch in dem musikalischen Kunsttreiben der jüngsten Gegenwart zwei Hauptrichtungen kenntlich.

Die eine möchten wir als diejenige der prononcirt-subjectiven Talente bezeichnen. Die schöpferische Begabung ist auf dieser Seite, bis zu einem gewissen Punkte hin, unleugbar, wenn sie sich auch nirgends bis zu der Höhe einer völlig ureigenen musikalischen Individualität, wie uns eine solche noch in Richard Wagner begegnete, erhebt. Wir bemerken daher bei den Jüngern dieser Richtung im Ganzen den Grundzug, daß sie sich in einem der letzten hervorragenden Meister aus der Epoche der auf die Genies folgenden Talente mit abgöttischer Schwärmerei, in sclavischer Nachahmung oder mit der Tendenz, die Manier des Vorbildes noch zu überbieten und seine Stimmungswelt bis in das Pathologische zu

steigern, anschließen. Selbstverständlich wird hierbei derjenige Meister der für das eigene Schaffen entscheidende und bestimmende, dessen Gefühlssphäre und Grundstimmung den subjectiven Neigungen, so wie den berechtigten und unberechtigten inneren Bedürfnissen des betreffenden Kunstjüngers am meisten zusagt und entspricht, oder seinen Schwächen und Unvollkommenheiten zum Vorwande und zur Rechtfertigung dient. Es ist daher, in dieser Beziehung, ziemlich indifferent, ob das fragliche jüngere Talent aus der einseitigen Schule eines Schumann, Wagner, Meyerbeer oder eines Hector Berlioz hervorgegangen ist. Allerdings giebt es darunter auch enfants terribles, die sich rühmen, mit keiner Schule und keinem Meister zu buhlen und meinen, „ihr Tauftag sollt' der Schöpfungstag sein." Doch die Leistungen dieser vergnüglichen Originale liegen schon außerhalb des Kreises einer ernsthaften Kunstbetrachtung und man kann daher den Vertretern dieses Extrems auch nur mit Goethe zurufen:

Wenn ich euch recht verstand:
Ihr seid ein Narr auf eigene Hand.

Die andere Haupt-Richtung läßt sich im Großen und Ganzen als diejenige des sogenannten „gebildeten" Musikerthumes bezeichnen. Man kann nicht leugnen, daß auf dieser Seite besonders Felix Mendelssohn das Vorbild ist, dem die größere Zahl der Jünger, sei es bewußt oder unbewußt, nachstrebt. Robert Schumann's Einfluß gehört nur theilweise hierher, da die ihm eigene Leidenschaftlichkeit, die ihn in gewissen seiner Werke dazu drängt, das, was ihm individuell behagt, strengen Kunstanforderungen voranzustellen, ihn der Richtung der

Talente von prononcirt-subjectiver Färbung annähert. Nun ist zwar auch Mendelssohn vorwaltend subjectiv, wie dies schon aus seiner sich so kenntlich machenden persönlichen Manier hervorgeht; dadurch jedoch, daß er überall auf die classischen Muster, die wir einer großen Vergangenheit verdanken, zurückweist, erscheint demungeachtet das Persönliche und Individuelle als das Secundäre in seinem Schaffen. Daher erklärt es sich auch, daß die ihm folgende Schule durch ihren Anschluß an ihn nicht mendelssohnisch, sondern classisch zu sein wähnt. Das Letztere ist jedenfalls aber nur halb wahr; insofern nämlich nur, als den Talenten dieser Gattung zwar eine potenzirt-classische, weil zugleich in einem edlen Sinne modernisirte Form überliefert wird, ohne daß sie jedoch dabei immer bis zur Anschauung der Majestät des Geistes und der Tiefe des Gemüthes der musikalischen Heroen unserer classischen Zeit durchdrängen. Manche Jünger dieser Richtung — vorzüglich die weniger begabten — gelangen selbst nicht einmal zu einer Ahnung des vom Genie in der Tonkunst Geleisteten. Hieraus erklärt sich die Vielschreiberei so mancher zur classischen Schule sich zählenden Componisten, bei deren Leistungen man oft, wenn man an unsere glorreiche Vergangenheit denkt, versucht ist, mit Faust auszurufen:

„Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immerfort an schalem Zeuge klebt."

Vergleicht man das gebildete Musikerthum, das sich gern seiner Classicität rühmt, mit der Schule der prononcirt-subjectiven Talente (deren verschiedene Gruppen auch unter den Namen „Romantiker", Schumannianer",

„Neuromantiker" und „Zukunftsmusiker" bekannt sind, während ich sie, in Anknüpfung an eine Periode unserer Literatur, lieber einfach als die romantische Schule oder auch als die Schule der vermeintlichen Kraft- und Original-Genies bezeichnen möchte), so kann man nicht leugnen, daß sich die größere Zahl hervorragender Talente in dem der strengen Classicität feindlichen Lager befindet. Ich muß jedoch hinzufügen, daß dies nur dann der Fall ist, wenn wir Robert Schumann ganz mit zu der letzteren Partei zählen. Da er sich jedoch auch wieder vielfach von den Neuromantikern unterscheidet, und zwar besonders durch eine im Allgemeinen weit strengere Handhabung der Kunstform und ein pietätsvolleres Verhältniß zu den großen Meistern der Vergangenheit, so thuen wir besser, wenn wir ihm und seinen Jüngern eine gewisse Mittelstellung zwischen der streng-classischen und prononcirt-romantischen Schule anweisen.

Wir hätten, als weiterer Anhängsel der classischen Schule, auch noch einer Menge braver aber talentloser Musiker zu gedenken, die demungeachtet als productive Talente gelten möchten. Auch diese lassen sich wieder in zwei besondere Gruppen scheiden.

Die eine Gruppe bezeichnete ich vorhin schon durch die angeführten Worte Faust's. Sie haben zwar die Kunst, soweit sie sich überliefern läßt, erlernt. Ihre Form, soweit es sich nur um das technische Gefüge und äußere Gerüste derselben handelt, ist oft tadellos und der ihr verliehene Inhalt, wenn auch meist arm und klein, so doch nicht ohne einen gewissen Geschmack zugestutzt und in das beste Licht gestellt. Wir haben es in ihnen

mit den „Düsseldorfern" der Tonkunst zu thun, welchen man ja auch in der Malerei weder Geschmack, noch Bildung absprechen kann, und die dennoch im Kleinlichen frösteln und beben. Von ihnen gilt, wie von ähnlichen Erscheinungen in der Literatur, das Wort des großen Altmeisters: „Es werden heut zu Tage Productionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein" *).

Die andere Gruppe steht entschieden noch eine Stufe tiefer. In ihren Reihen sind selbst die Grazien, die den Leistungen der musikalischen „Düsseldorfer" doch hie und da noch einen Reiz und einen gewissen Geist verliehen, gänzlich ausgeblieben und wir haben es daher in ihren Schöpfungen nur noch mit der musikalischen „Routine" und der Prosa zu thun. Ihre Compositionen gehören in die Kategorie der von Richard Wagner, mit geistvoller Ironie, als bloße „Capellmeistermusik" bezeichneten Machwerke; und wenn wir Wagner auch weiter nichts verdankten, als daß er durch dies eine vernichtende Schlagwort und die demselben von ihm gegebene Erläuterung, jener Art von Componisten ihren Platz außer-

*) Niemand ist mehr davon entfernt, das Bedeutende, was besonders die ältere und neuere Düsseldorfer Schule in der Malerei hervorgebracht, zu unterschätzen, als der Verfasser. Er bezieht sich, indem er sich des in der Welt der bildenden Künste zum Tadel gewordenen Ausdruckes „Düsseldorfer" bedient, hauptsächlich auf jene zwar wollenden, aber nicht könnenden Scheintalente, die eine Zeit lang Düsseldorf in Verruf brachten und ihr künstlerisches Unvermögen hinter jene frömmelnde Richtung verbargen, die ihnen den Beinamen der „Nazarener" eintrug. Auch hier mußten Epigonenthum, Eklektik, Tendenz und eine glatte Mache bemänteln, was an wirklicher Erfindung, an Charakter und Phantasie mangelte. —

halb des Kreises eines poetischen Schaffens der Tonkunst angewiesen hätte, so würde er nicht umsonst gelebt haben. — Es ist selbstverständlich, daß diese Classe von Tondichtern (mögen sie auch die unzweifelhaftesten Verdienste als Dirigenten, Cantoren und Theoretiker besitzen, und wir sie von dieser Seite so aufrichtig achten und schätzen, als sie es verdienen) ebensowenig in den Kreis unserer Betrachtung fällt, wie jene jüngsten, nur an sich selbst glaubenden und sich für Himmelsstürmer haltenden Pygmäen unter den Romantikern, deren ich früher gedachte.

Nach Voraussendung dieser, die Talente der Gegenwart nach allgemeinen Gesichtspunkten ordnenden und würdigenden Betrachtungen, bleibt uns, mit Uebergehung der schon genugsam gekennzeichneten Nicht-Talente, eben noch Zeit, einige derjenigen der Gegenwart angehörenden Meister und Kunstjünger kurz zu erwähnen, in denen sich tondichterische Anlage am unverkennbarsten und gediegensten offenbart.

Zu der neuclassischen oder Mendelssohn'schen Schule sind Talente wie Max Bruch, Carl Eckert, Moriz Hauptmann, Ferdinand Hiller, Jaddassohn, Carl Reinecke, Rheinthaler, Julius Rietz, Wilhelm Taubert, Verhulst, Jean Vogt und Richard Wuerst zu zählen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß diese Künstler nicht auch andern unter den hervorragenden Meistern deutscher Tondichtung, besonders aus jener lyrisch-romantischen Epoche, die mit Franz Schubert und C. M. v. Weber beginnt, einen Theil ihrer Bildung verdanken. So sind besonders bei Bruch, Reinecke und

Hiller auch Robert Schumann'sche Einflüsse wahrnehmbar. Dennoch ist bei ihnen allen die ursprüngliche Grundrichtung durch das Streben und Wirken Felix Mendelssohn's bestimmt worden.

Ich bitte Sie, mich überhaupt nicht mißverstehen zu wollen. Wenn ich von dem Einfluß dieses oder jenes unserer hervorragenden neueren deutschen Tondichter auf die Künstler der Gegenwart rede, so ist damit selbstverständlich niemals eine ausschließliche Einwirkung, sondern immer nur eine, bis zu einem gewissen Punkte vorwaltende Beziehung gemeint. Natürlich bleibt daneben immer vorausgesetzt, daß auch unsere musikalischen Heroen aus der Epoche der Genies zur Wirkung auf das Talent, das der modernen Zeit angehört, gekommen sind. Dies geht im vorliegenden Falle noch ganz besonders daraus hervor, daß ja Mendelssohn's Bedeutung mit in dem ernsten Zurückweisen auf unsere großen classischen Meister und in seinem geistvollen Wiederanschluß an die, von jenen in das Kunstleben eingeführten Formen zu suchen ist. Wenn ich demungeachtet einen vorwaltenden Einfluß solcher Talente wie Richard Wagner, Robert Schumann und Felix Mendelssohn auf die Gegenwart behaupte, so stützt sich ein derartiger Satz hauptsächlich darauf, daß fast immer die musikalische Manier der genannten Meister bei ihren Jüngern und Anhängern in irgend einer Form wiederkehrt. Natürlich geschieht dies nicht überall in gleich deutlicher, sondern in einer mehr oder minder erkennbaren Weise; stets aber wird hierdurch dem Künstlerantlitze der Angehörigen einer dieser Schulen mehr das Gepräge

einer, wenn auch ganz im allgemeinen bleibenden Familienähnlichkeit mit dem unbewußt einwirkenden Vorbilde verliehen, um das es sich in jedem gegebenen Falle handelt, als das einer besonderen musikalischen Individualität. Eine solche, nur im Großen und Ganzen hervortretende Beziehung degradirt aber in keiner Weise die genannten Künstler zu bloßen Nachahmern des vorzugsweise auf sie einwirkenden Meisters, und so tragen auch sie mit dazu bei, das Reich der Kunst zu erweitern und bis in das Besonderste und Einzelnste hinein anzubauen.

Max Bruch verdanken wir besonders die Oper „Loreley", zwei Sinfonien und die Cantate „Frithiof". Carl Eckert machte sich durch seine Oper: „Wilhelm von Oranien" bekannt; Moriz Hauptmann schloß sich Mendelssohn im Felde des durch jenen modernisirten vierstimmigen Liedes an; dabei läßt er uns aber einen Zug von liebenswürdiger Naivetät gewahren, der ihm allein eigen ist. — Ferdinand Hiller's bedeutendste Thätigkeit liegt im Felde des Oratoriums und der Cantate und sind hier besonders seine Oratorien: „die Zerstörung Jerusalems" und „Saul" zu nennen. Auch im Gebiete der Orchester- und der Kammermusik, sowie im Liede, in allen dessen Formen, ist er sehr thätig gewesen. Als eine neue Gattung auf dem letzteren Felde sind seine, für Männerquartett und eine Sopran-Solostimme componirten höchst wirkungsvollen Quintette anzuführen. — Jaddassohn trat vorzugsweise im Felde der Sinfonie; Reinecke in demjenigen der classischen Concertmusik in ihrem ganzen Umfange, sowie auch auf dem der Oper hervor. — Von Reinthaler ist das Oratorium „die Tochter Jephta's"

in weitere Kreise gedrungen. Julius Rietz bethätigte sich innerhalb des Umfanges der classischen Orchestermusik; Wilhelm Taubert erwarb sich als Liedercomponist einen Namen; Jean Vogt machte sich auf dem Gebiete des Oratoriums und der Kammermusik, Richard Wuerst durch seine Oper „der Stern von Turan" bekannt.

In einem gleich allgemeinen Sinne, wie die soeben Genannten, stehen Talente wie Hans von Bülow (soweit dieser zu den Componisten unserer Zeit gehört), Peter von Cornelius, Franz Liszt und Joachim Raff unter dem vorwaltenden Einflusse Richard Wagner's. Doch macht sich bei ihnen, neben der Einwirkung des genannten Meisters, zugleich auch diejenige des geistvollen Franzosen Hector Berlioz bemerkbar. Jedenfalls ist es auffallend, daß die angeführten namhaften Anhänger von Wagner und Berlioz, so groß auch das Talent Wagner's selber ist, sich, bezüglich ihrer Zahl, als ein weit geringeres Häuflein darstellen, wie die aus der Mendelssohn'schen Schule hervorgegangenen Talente. Es wird hierdurch bewiesen, daß von einer eigentlichen Schule, die der Meister hervorgerufen, doch nur bei Mendelssohn die Rede sein kann, während das Princip Wagner's: die Auflösung aller Kunstform — jede Schule schon an und für sich verneint. Ja wir sind, bei den oben angeführten wenigen Namen, vielleicht schon zu weit gegangen, wenn wir ein Talent wie Joachim Raff, das allerdings eine Zeitlang sehr stark unter den Einflüssen Wagner's gestanden, auch heute noch völlig zur Weimar'schen Schule (von wo aus bekanntlich Liszt Jahre hindurch in leidenschaftlicher Begeisterung für

Wagner wirkte) zählen wollen. Auch auf Raff haben in vielen seiner Arbeiten Mendelssohn und Schumann eingewirkt.

Hans v. Bülow that sich durch eine Ouvertüre zu Julius Cäsar und die sinfonische Dichtung „des Sängers Fluch" hervor. Der eigentliche Begründer der sinfonischen Dichtung jedoch (wenn man diese Gattung überhaupt als eine neue Kunstform gelten lassen will) ist Franz Liszt, der eine ganze Reihe derartiger Werke schuf, die man gewissermaßen als mehr oder minder freie Phantasien, bei denen sich der Componist statt des Flügels des Orchesters bedient, bezeichnen könnte. Freie Phantasien jedoch nur in Beziehung auf die musikalische Kunstform, da sie sich ja im übrigen auf die, durch Localität und Zeit bestimmtesten Persönlichkeiten, Situationen und Stimmungskreise beziehen, was wir freilich nicht ahnen würden, wenn ihnen nicht besondere erklärende Programme zur Seite ständen. Was man aber auch gegen diese Schöpfungen vorbringen mag, wir haben es darin jedenfalls mit den Experimenten eines genialen Kopfes zu thun, dem wir, darum, weil er auf Bahnen wandelt, die leicht aus der Kunst in das Chaos zu führen vermögen, demungeachtet unser lebhaftes Interesse und unsere Theilnahme nicht versagen können. Der sehr fruchtbare und mit großer Leichtigkeit ausführende Joachim Raff ist so ziemlich in allen Gattungen der Tonkunst thätig gewesen, und in den meisten mit gleicher Anlage und gleichem Geschick, wenn auch nicht überall mit der Strenge gegen sich selbst, deren ein so schönes Talent, wie das seine, werth wäre. Ebensowohl unter

Wagner'schen, wie Meyerbeer'schen Einflüssen endlich stehen Opern wie Heinrich Dorn's „Nibelungen", Hopfer's „Frithiof" und andere diesen Werken verwandte Tonschöpfungen.

Wir gelangen nun zu der Schule Robert Schumann's. Unter den Gliedern derselben möchte ich gleich anfänglich eine Unterscheidung aufrecht erhalten, auf die ich schon vorhin bei Schumann selber, hinsichtlich des verschiedenen Charakters der Perioden seiner künstlerischen Entwicklung, anspielte. Wir haben nämlich die Vertreter des eigentlichen Schumannianismus von seinen, an den Meister in einem allgemeineren Sinne sich anschließenden Jüngern zu unterscheiden, die gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen den Neuclassikern und Neuromantikern (also auch gewissermaßen zwischen der Mendelssohn'schen und Wagner'schen Schule) einnehmen. Der einseitig ausgeprägte Schumannianismus steht der Wagner'schen Schule ziemlich nah, während der reifere und abgeklärtere Schumann sich wieder von ihm entfernt. Die meisten Anhänger Schumann's lassen, wie ihr Vorbild, beide Seiten der von diesem durchgemachten Entwicklung gewahren, woher es denn kommt, daß wir manches bei ihnen, als übertrieben, einseitig oder manierirt, verwerfen müssen, während anderes sich wieder als von hoher Bedeutung erweist. Als vorzugsweise hierhin gehörend nenne ich Talente wie Bargiel, Johannes Brahms, Albert Dietrich, Robert Franz, Adolph Jensen, Joseph Joachim (soweit dieser große reproducirende Künstler sich den Tondichtern zugesellt hat), Ernst Naumann, Robert Volkmann u. A. Alle

diese Meister haben sich vorzugsweise im Gebiete der classischen Concertmusik, oder im Felde des Kunstliedes hervorgethan; doch geht durch ihre Schöpfungen ein lyrischer Grundzug, der sich hinreichend aus dem Anschluß an das Vorbild erklärt, dem sie nachstreben. Johannes Brahms erscheint als der bedeutendste unter ihnen, und mache ich Sie besonders auf dessen Kammermusik, auf sein „deutsches Requiem", sowie auf eine große Anzahl seiner Lieder aufmerksam.

Neben und außerhalb der genannten Schulen tritt eine Anzahl von Talenten in der Gegenwart hervor, die wir als die Neutralen bezeichnen möchten; jedoch nicht etwa neutral in Bezug auf Mangel an hervortretendem Charakter; daher — um mich eines bekannten Ausdrucks zu bedienen — nicht als musikalische „Gothaer", sondern nur in dem Sinne, daß sich in ihren Arbeiten weniger die Manier eines einzelnen hervorragenden Vorbildes, wie die allgemeinere Einwirkung einer ganzen Reihe classischer Muster wahrnehmen läßt. Als die bedeutendsten Talente in dieser Richtung erscheinen mir Abert, Friedrich Kiel, Lassen (in Weimar), Joseph Rheinberger, der noch zu wenig gekannte Hugo Ulrich (in Berlin), Georg Vierling und ihnen verwandte Geister. Abert ward als Componist des sinfonischen Tongemäldes „Columbus" in weiteren Kreisen bekannt. Friedrich Kiel erregte mit Recht durch sein großes Requiem Aufsehen, dem bedeutendsten Werke dieser Gattung seit Cherubini; Lassen und Hugo Ulrich thaten sich im Gebiete der Sinfonie und der Concert-Ouvertüre hervor. Auf gleichem Felde leistete

Georg Vierling Interessantes und Charaktervolles, der auch als Kirchencomponist Erwähnung verdient. Im Felde der dramatischen Musik könnte man den zwar schon abgeschiedenen, aber demungeachtet vielfach der Gegenwart zuzuzählenden Meister Lortzing in dieser Richtung vielleicht noch mit anführen, dessen „Czaar und Zimmermann" eine in classischer Weise gelungene Wiederbelebung der ältern komischen deutschen Oper genannt werden kann.

Zu den mehr oder weniger der Gegenwart angehörenden deutschen Componisten endlich, die zwar in mancher Beziehung den Vorwurf der Charakterlosigkeit verdienen, denen aber demungeachtet angeborenes Talent nicht abzusprechen ist, zählen im Felde des Liedes Kurschmann, Kücken, Proch und Franz Abt; im Gebiete der Oper dagegen Flotow, unter dessen Opern besonders Stradella und Martha zu nennen sind, so wie der zu früh gestorbene Nicolai, dessen Oper: „die lustigen Weiber von Windsor", manches Reizende enthält.

Wenn wir auch Franz Lachner schon früher, als mit Spohr, Marschner, Kreutzer, Reissiger, Lindpaintner und Anderen zur Weber'schen Schule gehörend, nannten, so verdient derselbe doch auch bei einer Besprechung der musikalischen Gegenwart noch einer besonderen Erwähnung, da er sich durch seine beiden, im höheren Alter geschriebenen großen Suiten für Orchester einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Sinfonikern der Neuzeit erworben hat.

Bei einer Reihe von Vorträgen, deren Inhalt der Würdigung vaterländischer Tondichter galt, dürfte eine

Besprechung ihrer Einwirkung auf die Gegenwart, soweit sie nur in Deutschland erfolgt ist, als nicht ausreichend erscheinen. Es muß uns im Gegentheil interessiren, in welchen Grenzen sich dieselbe in neuester Zeit auch auf das Ausland erstreckte. Da bleibt denn zunächst in Italien unser Blick auf den beiden Meistern Cherubini und Spontini ruhen, deren Beziehung zu unseren Heroen ich zwar früher schon gedachte, die jedoch, als noch weit in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts hineinragend und somit zum Theil noch zu unseren Zeitgenossen gehörend, auch im Gange unserer heutigen Betrachtungen einer Erwähnung verdienen. Cherubini, dessen Schwerpunkt in seiner Kirchenmusik und in seinen Ouvertüren zu suchen ist, schließt sich in beiden Beziehungen an Mozart und Beethoven an. Seine beiden Requiems sind nicht ohne Mozart's Requiem, und das Beste in seinen Messen nicht ohne Beethoven's Missa solennis denkbar. In einem ganz ähnlichen Verhältnisse steht, wie Sie bereits wissen, Spontini zu Gluck. Ueberraschender dagegen dürfte es Ihnen erscheinen, daß unter den Italienern auch Rossini deutsche Einwirkungen nicht zu verleugnen vermag. Rossini's grenzenlose Verehrung für Mozart ist allen denen bekannt, die mit ihm in persönlichem Verkehr gestanden haben. Ein practisches Resultat hat dieselbe jedenfalls in seinem genialen Jugendwerke, dem „Barbier von Sevilla", gezeitigt, der seine Beziehung zu Mozart's Figaro, so wenig er auch mit diesem auf gleich idealer Höhe steht, nicht verleugnen kann. Aber auch noch ein anderer deutscher Meister sollte eine ganz unerwartete Wirkung auf Rossini aus-

üben. Als C. M. v. Weber durch seinen Freischütz das musikalische Deutschland in Aufruhr gegen die Herrschaft der Italiener zu versetzen anfing, von denen damals in Berlin Spontini, in Wien und Dresden aber Rossini und seine Schule die Bühne beherrschten, soll Rossini, bei dem sich vielleicht auch, nach der Reihe flacher Opern, an denen er sein großes Talent vergeudet hatte, das musikalische Gewissen regen mochte, ausgerufen haben: „Ich will den Deutschen beweisen, daß ich ihnen eine Oper im Style ihres neuen Abgottes zu schreiben vermag". An eine solche Aufwallung soll sich die Entstehung von Rossini's „Tell" mit anknüpfen; und wenn derselbe auch zunächst für die große Oper in Paris bestimmt war, so ist es doch (ganz abgesehen von dem strengen Anschluß des Opernbuches an unseres Schiller's „Tell") mit Händen zu greifen, wie viel stärker C. M. v. Weber bei der Schöpfung dieses Werkes auf Rossini wirkte, als die französische Schule. Es herrscht nicht nur darin eine Stimmung, die dem von Weber zuerst angeschlagenen Ton der Romantik deutscher Waldes- und Gebirgsluft nahe verwandt ist, sondern das Werk ist auch (rein musikalisch betrachtet) so wenig italienisch oder französisch, daß es, mit Ausnahme von ein paar ganz vereinzelten Nummern, einem unserer classischen deutschen Talente zugeschrieben werden könnte. Selbst gewisse Anklänge an die großen Finales in Cherubini's Opern wirken wieder in einem deutschen Sinne, insofern ja auch dieser Meister unter dem Einflusse einer deutschen Schule stand.

Auch das moderne musikalische Frankreich hat sich,

gleich Italien, den Einwirkungen der deutschen Tonschule nicht entziehen können. Die gewichtigste derselben erfolgte durch Beethoven auf Hector Berlioz, obwohl dieser geniale Künstler unseren großen Meister in ähnlicher Weise mißverstand, wie Victor Hugo und seines Gleichen die gesunde Seite der deutschen Romantik. Berlioz, als Tondichter, erscheint darum nur bizarr, seltsam, übertrieben und abenteuerlich und ist nichts weniger, als in Wahrheit ein Jünger Beethoven's. Demungeachtet verläßt uns bei der Anhörung seiner Orchestercompositionen nicht ein gewisses spannendes Interesse; dasselbe Interesse, das uns in der Malerei die Höllen-Breughel's, in der Poesie die Phantasiestücke T. A. Hoffmann's in Callot's Manier, oder in der Volkssage die Schilderung der Hexensabbathe auf dem Blocksberge erregen. Berlioz' eigentliche Bedeutung, bezüglich der Einwirkung der deutschen Tonschule auf Frankreich, besteht jedoch weit mehr in der Hingabe, mit der er sich der Einführung deutscher Meister in Paris widmete, als in einem deutschen Charakter seiner Compositionen. Beethoven verdankt die raschen Fortschritte seiner Popularität, außer dem Elsässer Habeneck, zunächst Hector Berlioz. Dieselben Verdienste hat sich derselbe um Gluck, der, trotz seiner Erfolge im vorigen Jahrhundert, seitdem wieder in Paris vergessen worden war, sowie um C. M. v. Weber erworben. Bei der Erwähnung Gluck's werde ich daran erinnert, daß der große deutsche Meister, dem wir das musikalische Drama verdanken, auch unter den Franzosen einen besonderen Jünger zeugte. Wir begrüßen denselben in Mehul, dem entschieden bedeutendsten Meister der

französischen Oper der mittleren Zeit, welcher die Einflüsse Gluck's auf sein Schaffen, besonders in seiner, zwischen erhabenem und rührendem Ausdruck in der Mitte stehenden melodiereichen Oper Joseph in Egypten (auch „Joseph und seine Brüder" genannt) gewahren läßt. — In einer wenngleich oberflächlicheren Weise stehen der nicht talentlose Gounod, der Componist der, nach Goethe's Faust in französischer Manier vom Librettisten verunstalteten „Margarethe", ferner der raffinirte Halévy, dessen Hauptwerk die Oper „die Jüdin" ist, sowie Herold, der Autor der Oper „Zampa", unter gewissen Einflüssen deutscher Tondichter. Auf Gounod haben von deutschen Meistern besonders Meyerbeer und Wagner, auf Halévy, Meyerbeer, auf Herold dieser und C. M. v. Weber eingewirkt. Ich würde unter den französischen Componisten, die in einer Beziehung zu Deutschland stehen, vorhin, neben Berlioz, auch Liszt genannt haben, wenn dieser, obwohl in Paris heraufgekommen, sich nicht selber zu den deutschen Componisten zählte, wozu ihn auch sein früheres edeles Wirken für eine größere Popularität Beethoven's, Schubert's und neuerdings Richard Wagner's völlig berechtigt. Als Franzose wäre er aber auch schon darum nicht anzuführen, weil er von Geburt bekanntlich ein Ungar ist.

Daß in England eine Einwirkung deutscher Tondichter auf die musikalische Productivetät daselbst, bei der geringen Anlage der Engländer in dieser Beziehung, nur eine sehr mäßige zu sein vermag, kann nicht überraschen. Soweit jedoch eine solche überhaupt dort stattgefunden, geht sie abermals von deutschen Meistern aus.

Wie, seit Händel's Auftreten in England, alle englischen Musiker, welche Componisten zu sein glaubten, im Style Händel's schrieben, so componiren, seit Mendelssohn's Triumphen in dem stammverwandten Inselande, alle jüngeren englischen Tondichter besserer Richtung in der Manier Mendelssohn's. Als der vielleicht einzig nennenswerthe darunter erscheint mir Sterndale Bennet, dessen Ouvertüre zu den „Najaden" wenigstens nicht ohne Geschmack und coloristischen Reiz ist.

Fruchtbarere Einwirkungen deutscher Tonschulen lassen die skandinavischen Länder gewahren. Der Däne Niels Gade, einer der tüchtigsten Sinfoniker der neueren Zeit, läßt, neben jenem Hauch nordischer Poesie, der ihm an und für sich eigenthümlich ist, die Einwirkungen Felix Mendelssohn's und Robert Schumann's erkennen. Unter seinen, mehr anmuthreichen und gemüthvollen, als großartigen Schöpfungen erwähne ich besonders seine Sinfonien in Cmoll und Bdur, seine Ouvertüre „Nachklänge zu Ossian", in welcher sich gleichsam das phantastische Leben der Geister gefallener Helden, auf öder Haide im Dämmer des Mondlichtes, vor uns entfaltet, sowie seine Ouvertüre „im Hochland". — Unter den schwedischen Tondichtern führe ich hier nur den Liedercomponisten Lindblad an, der uns wahrhaft naive und zum Theil auch national gefärbte Stimmungs- und Genrebilderchen lieferte, die demungeachtet eine gewisse Beziehung zu der deutschen Liederschule nicht verleugnen können.

Die Einwirkung deutscher Tondichtung auf Rußland zeigt sich hauptsächlich in Talenten wie Rubinstein

und Glinka; doch ist der erstere (als deutscher Israelit) kein eigentlicher National-Russe, welche Bezeichnung nur bei dem letzteren zutreffend ist. Rubinstein hat sich fast in allen Gattungen der Tonkunst mit mehr oder minder Glück versucht. Bei aller Anerkennung seines Talentes möchten wir ihm rathen, weniger ungebunden und flüchtig zu schaffen und seine Kraft mehr auf einzelne hervorragende Leistungen zu concentriren. Glinka hat sich besonders durch seine Oper „das Leben für den Czaaren", sowie durch mehrere reizende und originelle Orchesterstücke hervorgethan.

Im Gegensatz zu diesen in der neueren Zeit wahrnehmbaren Einwirkungen deutscher Tondichtungen auf das Ausland, erscheinen die Einwirkungen des letzteren auf Deutschland unbedeutend. Merkwürdiger Weise ist der einzige hervorragende Componist, den Polen hervorgebracht, zugleich derjenige, der in dieser Beziehung die wesentlichsten Einflüsse ausgeübt hat. Friedrich Chopin nämlich hat sowohl auf Robert Schumann, wie auch auf Richard Wagner und Liszt in ganz unverkennbarer Weise eingewirkt. Robert Schumann erinnert zuweilen durch gewisse Stimmungen von träumerischer oder elegischer Färbung an das zart besaitete, mitunter fast von einem weiblichen oder jungfräulichen Dufte umwobene Wesen Chopin's, in welchem die musikalische Romantik der neueren Schule in einzelnen Momenten in einem beinahe ebenso ätherischen Lichte erglänzt, wie in gewissen Momenten des Wagner'schen Schaffens. Demungeachtet zeigt sich die innere Beziehung Wagner's und auch Liszt's zu Chopin weniger, wie bei Robert Schumann, in einer

Stimmungsverwandtschaft, als in der Neigung, die musikalischen Umrißlinien der Themata und Melodien, welche bei unseren Classikern meist auf der diatonischen Scala fußen, aus chromatischen Tonfolgen zusammenzusetzen. Die Neigung zu einer chromatischen Gestaltung seiner melodischen Umrißlinien, die bereits auch Ludwig Spohr gewahren läßt, erscheint als eine sehr mäßige neben derjenigen, die Wagner und vor ihm schon Chopin in dieser Beziehung entwickelten. Bei diesen stehen nämlich nicht nur die melodieführenden Stimmen, oder die Bässe, sondern auch die Mittelstimmen unter den Einflüssen einer leidenschaftlichen Vorliebe für chromatische Tonfolgen.

Außer Chopin, ist höchstens noch Auber ein Einfluß auf einige deutsche Tonmeister einzuräumen, und zwar anfänglich auf Meyerbeer, später dagegen auf einige Componisten komischer deutscher Opern, z. B. Flotow und Nicolai.

Wenn ich auch zugab, daß auf die Meister der Gegenwart — besonders auf die hervorragenderen unter ihnen — außer den letzten bedeutenden Tondichtern aus der Epoche der Talente, auch unsere großen Heroen aus der Epoche der musikalischen Genies fortwirkten, so bleibt es doch immer sehr bedeutsam, daß sich, wie ich soeben dargethan, bei den meisten Tonkünstlern der Gegenwart die Einwirkung eines einzigen großen Talentes als die vorwaltende nachweisen läßt. Dies geht schon aus der Gliederung unserer Zeitgenossen in eine Schumann'sche, Mendelssohn'sche und Wagner'sche Schule hervor, während die Einwirkung der Heroen deutscher

Tonkunst auf dieselben sich, hiermit verglichen, als eine unverhältnißmäßige schwächere und ganz im Allgemeinen bleibende, oder als eine indirecte, d. h. durch die zwischen ihnen und der Gegenwart stehenden Meister vermittelte, erweist. So erblicken viele Jünger der Tonkunst Beethoven nicht mehr so, wie er wirklich war, sondern in der subjectiv gefärbten Weise, die den Schwerpunkt dieses Meisters in die neunte Sinfonie und in die Sonaten und Kammermusiken derselben verlegt, welche der letzten Periode seines Schaffens angehören. Zu dieser Anschauung hat aber die Richard Wagner'sche Auffassung Beethoven's den ersten und eigentlichen Grund gelegt. Für eine andere Schule existiren Bach, Beethoven und Franz Schubert hauptsächlich so weit, als sich ihnen Robert Schumann mit Neigung oder in verwandter Stimmung anschloß. Für eine dritte wiederum die gesammten Leistungen unserer großen Heroen nur insofern, als sie ihnen durch Mendelssohn, d. h. durch dessen Verjüngung der Kunstformen der classischen Zeit und seine doch immer nur subjective Auffassungsweise, näher gebracht, aufgeschlossen und in ihren Wirkungen vermittelt wurden. Von welchem unzureichenden, weil tief unter dem Niveau ihrer Leistungen liegenden Standpunkt endlich Meister von der erhabenen Größe Mozart's, Händel's und Haydn's vielfach in letzter Zeit durch einen Theil unserer Kunstjüngerschaft aufgefaßt wurden (und zwar ebenfalls wieder in Folge persönlicher Einwirkungen einzelner hervorragender Manieristen auf dieselbe), bedarf keines besonderen Hinweises.

Die Erklärung für solche Erscheinungen ist in dem

schrankenlosen Subjectivismus und Individualismus zu suchen, der in unseren Tagen weitaus die Mehrheit der Künstler, und unter ihnen vorzugsweise die Musiker, ergriffen hat. Daß sich hierbei zum Theil eine Gegenströmung wider die realistischen Tendenzen unseres Zeitalters geltend mache, erwähnte ich schon früher. Wie manches nun auch in einer solchen Reaction berechtigt sein möge, so ist dieselbe in der Gegenwart doch bereits zu einer Höhe gediehen, die eine wirklich gesunde und zu ihren wahren Zielen führende Entwicklung der Tonkunst ernstlich zu bedrohen anfängt. Wir haben es nämlich hierbei in unseren Tagen leider vielfach nicht mehr mit derjenigen Freiheit des Charakters und der Persönlichkeit zu thun, die sich in allen Blüthezeitaltern der Kunst, als eine nothwendige und berechtigte erwies, sondern mit der Ueberhebung und Selbstüberschätzung des Einzelnen oder des Subjectes. Ueberall will sich das Individuum als herrlich erweisen, oder sich ausschließlich nur solchen Zeit-Strömungen hingeben, die seinen zufälligen Bedürfnissen, Neigungen und Schwächen zusagen und Befriedigung gewähren. Das künstlerische Object wird hierbei zum Nebensächlichen und Secundären und die Kunst, in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen und Entwicklungsperioden, existirt nur insofern, als sie sich in den Bereich der individuellen Gefühlssphäre des Einzelnen hineinziehen und, den Anforderungen dieser gemäß, modeln läßt. In den äußersten Fällen wird sogar das, was den zufälligen Liebhabereien und Launen des Individuums zusagt und ihm sympathisch ist, zu einem allein seligmachenden Kunstprincip um-

gestempelt, während das, was außerhalb seines Könnens und Leistens liegt und geeignet ist, seine Schwächen aufzudecken, oder das, was den ganz subjectiven Wünschen und Neigungen des Kunstjüngers nicht entspricht und ihm antipathisch ist, für abgethan oder überwundener Standpunkt erklärt wird.

Hieraus ergiebt sich, daß die Hauptschwäche unserer heutigen Musikproduction darin beruht, daß der großen Mehrzahl unserer Musiker eine historisch-musikalische, sowie überhaupt jede kunstgeschichtliche Bildung abgeht — mit einem Worte — daß es ihnen an einer Ueberschau oder Gesammtansicht des von der Musikentwicklung im Großen und Ganzen Geleisteten mangelt. Man möchte den Jüngern der Tonkunst zurufen: Wie ist es möglich, daß eure großen Vorgänger, wenn sie euch auch nicht unbekannt geblieben sind, in Wahrheit auf euch wirken sollen, wenn ihr sie nur unter dem besonderen Gesichtspunkt einer Partei erfaßt? Der Standpunkt der musikalischen Clique und Cotterie wird euch immer nur zu einer theilweisen Bekanntschaft mit den Leistungen und Verdiensten des Genius führen oder zu einer dünkelhaften Ablehnung seiner Bedeutung, unter Anwendung landläufig gewordener Partei-Schlagworte. Hierhin zähle ich z. B. die bekannten kläglichen Phrasen von „Händel's Allongenperrücke" und „Haydn's Zopf." Wenn ihr freilich an diesen Meistern nichts anderes und weiteres bemerkt habt, als den Habitus ihrer Zeit, so sind sie euch noch ein Buch mit sieben Siegeln, oder vielmehr ein verschlossenes Paradies geblieben, in das einzudringen euch eben jene bequeme Beseitigung dieser gewaltigen

Männer durch die euch von der Partei octroirte Phrase, sowie der Mangel an eigenem Bemühen, Urtheil, Denken und Empfinden hindern. Welche geistige Armuth, Trägheit und Erschlaffung, welche Unwissenheit, Unreife und innere Unfreiheit, welche Papageien-Natur und welcher kurzsichtige Dünkel gehören dazu, wenn man glaubt, Männer, die auf die spätesten Generationen zu wirken bestimmt sind, oder deren Universalität ihres Gleichen in der gesammten Kunstgeschichte sucht, mit Redensarten abthun zu können, wie: „Der gute Papa Haydn" — „Mozart, der Sänger der Liebe" — „Beethoven, der Schöpfer der gedanklichen Musik" — „Der brave aber breitspurige Händel" — „Gluck, der Vorläufer Wagner's" — „Bach, der christliche Ascetiker" u. s. w. Möchte es recht bald dahin kommen, daß der Fluch der Lächerlichkeit, der für den Gebildeten schon längst auf diesem Phrasenthume ruht, demselben auch in weiteren Kreisen sein Ende bereite; dann dürften solche hohle Redensarten bald allen Credit verlieren und höchstens noch, indem sie den Vogel überall an seinen Federn erkennen ließen, zur allgemeinen Aufheiterung beitragen.

Dies ist aber nur möglich bei einem allseitigeren tieferen Eindringen, nicht etwa in diesen oder jenen Meister, oder in diese und jene Periode der Kunst, sondern in die Gesammtheit der Musikgeschichte. Objectivität ist also das große Bedürfniß der Kunstbetrachtung geworden und sollte namentlich die Parole aller Musiker werden; kaum weniger aber auch das Bestreben aller gebildeten Dilettanten und Freunde der Tonkunst. Auch unter diesen muß das große Princip, der Hingabe des

nur Persönlichen an das Allgemeine, welches unsere Zeit (wenn sie dasselbe freilich oft auch mißversteht) charakterisirt, zur Geltung kommen; auch in der Tonkunst wird etwas weniger Selbstliebe, gegen etwas mehr Liebe zur Kunst einzutauschen sein; auch hier endlich kann selbstisches Wesen nur beengend und erstickend, Selbstlosigkeit allein befreiend wirken.

Die Vorträge, die ich heute schließe, sollten nun auch für die Frauen ein objectiveres und selbständigeres Urtheil begründen helfen, sowie Standpunkte möglich machen, die weitere Aussichten und umfassendere Anschauungen gewähren, als diejenigen, die von ihnen bisher im Gebiete der Tonkunst meist eingenommen wurden. Es erschien mir namentlich als eine Pflicht, Sie auf die noch nicht genugsam gewürdigte Bedeutung, die unser deutsches Volk und seine Tondichter behaupten, aufmerksam zu machen. Wenn Sie mir hierbei wiederholt Ihre Ueberraschung darüber aussprachen, daß unsere großen Meister in so engem Zusammenhang mit der gesammten Geistesbewegung ihrer Zeit gestanden, und wenn Sie behaupteten, daß sich Ihnen dadurch neue Wege zu einem tieferen Eindringen in den Charakter unserer deutschen Tondichter und ihrer Werke aufgethan, so ist dies einfach daraus zu erklären, daß die Musik — trotz alles Musicirens — immer noch in einer wahrhaft erschreckenden Isolirtheit, bezüglich der Würdigung ihres culturgeschichtlichen Zusammenhanges mit dem übrigen Geistesleben unserer Tage, verharrt. Bedenkt man nun, wie sehr im Allgemeinen die Ausübung der Musik im Hause und in der Familie gerade in den Händen der Frauen ruht,

und wie wichtig es ist, wenn hierbei selbst nur das Bedeutende von dem Unbedeutenden, das Ewige von dem Vorüberrauschenden, das Unentbehrliche und Gesunde von dem Nebensächlichen oder Ueberspannten, das wahrhaft und gleichmäßig Bildende von dem einseitigen und leicht Verwirrenden unterschieden wird, so ergiebt sich der nicht zu unterschätzende Nutzen, der aus selbst nur so flüchtigen Andeutungen, wie ich sie Ihnen zu geben vermochte, den Frauen, und durch diese wiederum den musikalischen Zuständen der Gegenwart günstigsten Falles zu erwachsen vermag. Hier thut sich eine schöne Mission für Sie, meine Damen, auf, und zwar sowohl Ihrem eigenen Bildungsgange, wie Anderen gegenüber. Sollten meine Vorträge nur ein Weniges mit dazu beigetragen haben, Sie der Erfüllung einer solchen Ihrer wartenden dankbaren Aufgabe näher geführt zu haben, so würde mir das die größte Genugthuung und ein schöner, überreicher Lohn für den von mir gewagten Versuch sein.

Vergessen wir nicht, daß in den Stunden, in denen wir uns hier mit einer der mildesten Künste des Friedens beschäftigten, mit einer Kunst, die ja, schon an und für sich, als diejenige einer, jeden Mißklang auflösenden und alles versöhnenden Harmonie erscheint, unsere Brüder, in dem heißen Ringen von hundert Schlachten, das so lange zerstückelte und von den Fremden mißachtete Vaterland in alter längst vergangener Herrlichkeit wieder aufgerichtet haben; in einer Herrlichkeit, die selbst die schönsten und kühnsten Träume unseres Volkes überflügelt. Heute nun, da endlich die Friedensglocken ertönen, ist auch der Tag gekommen, an dem, an Stelle

des Kanonendonners und des Schmetterns der Kriegstrompete, unsere großen Tondichter zu einer erneuten Wirkung auf ihr wiedergeborenes Volk gelangen sollen. Möchten darum im jungen deutschen Reiche die unvergleichlichen Schätze unserer vaterländischen Musikliteratur in ihrer ganzen nationalen Bedeutung erkannt und gewürdigt werden. Nichts könnte mehr dazu angethan sein, das Hochgefühl, mit dem wir in die größte Epoche unserer Geschichte eintreten, auch künftig unter uns wach zu halten und zu nähren; nichts geeigneter sein, uns jenen Glauben, an das Göttliche und Unvergängliche in der Menschennatur zu bewahren, der ein Volk, das von ihm durchdrungen ist, auch fernerhin unbesiegbar in dem Kampfe mit einem Feinde machen würde, der sich von den dämonischen Leidenschaften des Neides und Hasses beherrschen läßt. Sehen wir darum getrost der Zukunft entgegen; sie dürfte einst bewahrheiten, daß die zur Vaterlandsliebe entflammenden und die Herzen reinigenden und bildenden Wirkungen, die das Alterthum der Tonkunst zuschrieb, in einem noch erhöhten Grade in der Gegenwart möglich sind. Zu der Hervorrufung und Pflege aber solcher Wirkungen sind, meiner Meinung nach, edle und gebildete Frauen und Jungfrauen in gleicher Weise berufen, wie die Männer. —

Nehmen Sie schließlich meinen warmen Dank für die ernste Theilnahme und das aufrichtige Interesse, mit denen Sie mir gefolgt sind.

Verlag von Robert Oppenheim in Berlin.

Italienische Tondichter.

Von Palästrina bis auf die Gegenwart.

Vorträge, gehalten in den Jahren 1874 u. 1875

von

Prof. Dr. Emil Naumann,

Königl. Hofkirchen-Musik-Direktor.

8. XII u. 570 S. Preis M. 8,00. Fein geb. M. 10,00.

Pracht-Ausgabe.

Seiner Majestät dem Könige von Italien Victor Emanuel gewidmet.

Mit vier Photographieen.

gr. 8. XVI u. 570 S. auf feinstem Velinpapier.
Preis M. 17,00. Fein in Goldschnitt geb. Preis M. 20,00.

Neue Zeitschrift für Musik: Das Werk ist vielfach belehrend und anregend. Man liest, angezogen durch den gewandten Styl, durch die treffenden Vergleiche, manches Bekannte mit neuem Interesse. So wird hoffentlich der in der Vorrede ausgesprochene Wunsch, daß sich das Buch eine gleiche Anzahl von Freunden und Freundinnen erwerben möge, wie das Werkchen über die großrn Tondichter Deutschlands, in Erfüllung gehen.

Caecilia: Die in großer Ausführlichkeit mit reicher Sachkenntniß und warmer Begeisterung gegebene Darstellung verleiht dem Ganzen einen erhöhten Werth, indem es nicht nur einen vollständigen Abriß der gesammten Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte bietet, sondern wesentlich dazu beiträgt, in das Verständniß der Kunsterzeugnisse dieser reichen Blüthenzeit tiefer einzudringen und hohe Begeisterung für die vielfach noch wenig gewürdigten classischen Tonschöpfungen der alten Meister zu wecken. Besonders jenen, deren Beruf eine eingehendere Beschäftigung mit der Kirchenmusik erfordert, möchten wir die Lectüre des Buches angelegentlich empfehlen.

Euterpe: Möchten Musiker und Laien das ihnen gebotene Mittel nicht unbenutzt lassen, ihre Kenntnisse bezüglich der italienischen Tondichter zu erweitern und zu vertiefen.

Blätter f. literarische Unterhaltung: Der innere Werth, sowie daneben der Umstand, daß seit einem Menschenalter in Deutschland kein speciell der Musikgeschichte Italiens gewidmetes Werk erschienen ist, dürfte ein Buch wie das von Naumann sicher nicht überflüssig erscheinen lassen

Literarisches Centralblatt: Wir müssen dem Verfasser auch wegen dieser neuen Reihe von Vorträgen, ein Gegenstück zu den früheren über deutsche Musik seit S. Bach, unsere volle Anerkennung aussprechen Es ist nicht blos das gründlich historische Wissen auf dem Gebiete der Musik, sondern zugleich das geschickte Herbeiziehen der Schwesterkünste, namentlich der Malerei, durch deren Nebeneinanderstellung der Musik nach unserem Gefühle erst der richtige, ihr gebührende Platz gesichert wird; die vielseitige literarische Bildung, welche den Vers. auszeichnet, macht es ihm möglich in diesem Punkte seine Aufgabe glücklich zu lösen.

Literarischer Verkehr: Diese Vorträge gewähren außer anderen Vorzügen dem Laien den außerordentlich bedeutsamen, für künstlerische Anregung wichtigen Vorzug nicht nur leicht verständlich, sondern auch leicht lesbar zu sein. Dazu gesellt sich ein fernerer, den Naumann vor den meisten seiner musikschriftstellernden Collegen voraus hat, indem er den geschichtlichen Vorgängen ein wirkliches Leben einhaucht.

Gegenwart: Der Verf. dieser Besprechung begrüßt mit doppeltem Vergnügen ein Buch, wie das Naumann's, welches die gründliche Fachkenntniß mit der lebendigen Darstellung des vielseitig gebildeten Mannes vereinigt, und ein neues Feld nützlicher Betrachtungen und Forschungen eröffnet

Moritz Fürstenau im **Dresdener Journal:** Das vortreffliche Buch Naumann's verdient, allen gebildeten Leserkreisen auf's Wärmste empfohlen zu werden.

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

Nachklänge.

Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern

aus dem

Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage.

Von

Prof. Dr. Emil Naumann,

Königl. Hofkirchen-Musik-Direktor.

8. eleg. geh. Preis M. 4,50.

O Gumprecht in der **National-Zeitung**: Wer dem Musikalischen Leben und Streben der Gegenwart mit Theilnahme zu folgen gewohnt ist, wird dieses Werk sich nicht entgehen lassen. Schon oft sind wir dem Verf. innerhalb der musikalischen Literatur begegnet und stets zu unserer Freude. Durchaus heimisch auf den verschiedenen theoretischen und praktischen Gebieten der Tonkunst, vereinigt er mit der allgemeinen Kenntniß seines Gegenstandes umfassende allgemeine Bildung und viel gewandtes schriftstellerisches Geschick. —

H. M. Schletterer in der **Augsburger Allg. Zeitung**: Anziehend und vielseitig, wie es auch von Naumann nicht anders zu erwarten, ist auch der Inhalt dieses Buches, und kein Leser wird es aus der Hand legen, ohne den Kreis seiner Kenntnisse erweitert und Stoff zum Nachdenken gewonnen zu haben.

E. Scheele in der **Wiener Presse**: Es sind unter den Gaben, welche diese Nachklänge bieten, namentlich einzelne, die einen überraschenden Einblick in das deutsche Culturleben gewähren. Wir können dem Werke nur die größte Verbreitung wünschen.

Darstellung

eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes

im Aufbau des classischen Fugenthemas

von

Emil Naumann.

8. 69 Seiten. Preis geh. M. 1,50.

Harmonie: Der bekannte geistvolle Musiker und Musikschriftsteller entwickelt in diesem Werkchen eine bisher noch nicht ausgesprochene Idee über die Gestaltung des classischen Fugenthemas, die den Musiker wie den Musikgelehrten in hohem Grade interessiren muss. Das Urtheil der Coryphäen über Naumann's Gesetz muss zustimmend ausfallen.

Deutsche Rundschau: Nicht nur für den Tonkünstler, sondern auch für die höher gebildeten Laien ist die Naumann'sche Untersuchung anregend und belehrend.

Musikdrama oder Oper?

Eine Beleuchtung der Bayreuther Bühnenfestspiele

von

Emil Naumann.

8. geh. Preis M. 1,00.

Verlag von Robert Oppenheim in Berlin.

C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Mit Notenbeilagen. gr. 8. VIII u. 503 Seiten. geh. Preis M. 10,00.

Allgem. Musikal. Zeitung: Wir dürfen zur Empfehlung dieser Beiträge sagen, dass der Leser über innere und äussere Geschichte des Oratoriums reiche Belehrung empfängt.

F. Witt in **Musica sacra:** Möchten doch alle, welche ein Oratorium, besonders eines der in dem Buche besprochenen zu hören Gelegenheit haben, durch Lesen des Bitter'schen Werkes sich darauf vorbereiten. Dasselbe ist mit grosser Sorgfalt gearbeitet und verdient auf das wärmste empfohlen zu werden.

H. M. Schletterer in der **Augsburger Allg. Zeitung:** Bitter's Beiträge sind mit jenem Fleisse und mit jener Umsicht geschrieben, die wir bei früheren Arbeiten des Verf. wiederholt zu rühmen hatten. Der Leser empfängt über einen höchst wichtigen Gegenstand, nicht nur für den Fachmusiker, sondern für das ganze gebildete Publicum von Interesse, erschöpfende und gründliche Belehrung.

W. Langhans, Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. gr. 8. II u. 42 Seiten. geh. Preis M. 1,00.

Musikal. Wochenblatt: Für Musiker sind die über die musikalische Erziehung unserer Jugend vom Verf. mit frei und weit blickendem Geiste in anregendster vergleichungsreicher Darstellung mitgetheilten Ansichten höchst sympathisch, und können möglicherweise auch als Ausgangspunkt einer im betreffenden Felde zu wünschenden Agitation dienen.

Literarisches Centralblatt: Eine kleine vortrefflich abgefasste Brochüre, deren Hauptzweck, Reform des Musikunterrichtes in der Schule, den Verf. veranlasst, sich in zu beherzigender Art und Weise über unsere heutigen Musikzustände auszulassen. Die Schrift enthält manches zu beherzigende Wort in einer nicht unwichtigen Angelegenheit.

Albert Quantz, Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz, Lehrers Friedrich des Grossen. Nach den Quellen dargestellt. 8. 56 Seiten. Preis M. 1,00.

Otto Tiersch, Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musik-Instituten, Seminarien u. s. w. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten. Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem. gr. 8. VI und 172 Seiten. Preis M. 3,00.

v. Wolzogen im **Musikal. Wochenblatte:** Für seine Kürze (11 Bogen) leistet das Buch viel: es enthält Alles, was ex- und implicite der Titel, und demnächst die Vorrede, verspricht. Es ist nicht nur ein gutes Buch, sondern ein nothwendiges; man kann es loben, wie man es empfehlen muss. Es erfüllt in der That eine Aufgabe unserer Zeit. Dieses Elementarbuch wird daher in seinen Grundsätzen vor Allem von dauernder Gültigkeit sein, seine Durchführung in ihrer wissenschaftlichen Consequenz ein Muster für jeden Nachahmer oder Erweiterer in Zukunft bleiben dürfen. An Stelle einer mühseligen Mnemotechnik ist lebendige Verstandesübung in Erfassung einer stricten Causalität getreten. Die Nothwendigkeit dieses Werkes überwiegt noch den Werth seiner Güte, und ich verzichte auf eine eingehendere Darlegung seiner löblichen Einzelnheiten, indem ich immer nur wieder betonen kann, wie heilsam sein endliches Erscheinen ist.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20677 2425

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

MAY 0 6 2009		
FEB 10 14 2010		

Brigham Young University